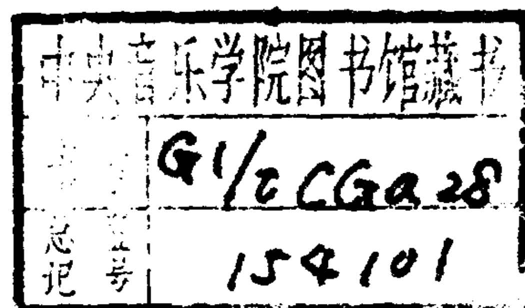
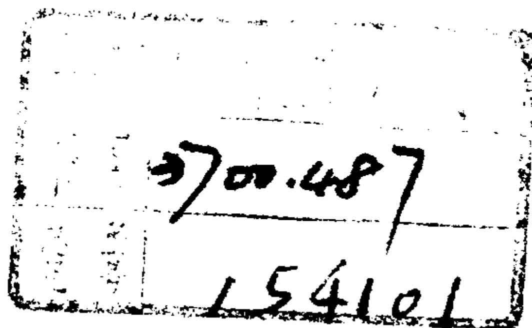


目　录



绪论 音乐美学概论

一、音乐美学是一门古老而又年轻的学科

提起音乐美学，许多人感到陌生，甚至有一点神秘感，不知道它是怎样的一门学科，是研究什么问题的。的确，以音乐美学命名的这门学科的性质并不是那么容易说得清楚的，而且它本身也有一个发展过程。如果把音乐美学看作是一门对于音乐艺术的认识和思考的学问，亦即音乐思想，那么它是自古就有的。从某种意义上甚至可以说，它的历史和音乐本身的历史一样久远，因为人们在创造音乐的同时，也就开始了对它的认识和思考。远古时代关于音乐的种种传说暂且不论，仅就有著述可考的，在我国就可以追溯到公元前8世纪到公元前3世纪的春秋战国时期，在西方则可以追溯到公元前5世纪到3世纪的古希腊时期，距今都有二千几百年的历史了。但是，把它作为一门独立的学科来看，并且称做音乐美学，那还只不过是近一、二百年的事情。我们知道，美学(Aesthetic)作为一个特指概念，最初是在1750年由德国哲学家鲍姆嘉通提出的，而音乐美学作为美学的一个下属概念，它的出现当在此之后。据考证，第一个使用音乐美学这个概念的是德国诗人、音乐家舒巴尔特(Daniel Schubart,1739—1791)，他写过一本题目叫做《论音乐美学的思想》的书，在作者辞世之后于1806年出版。虽然这本书实际上不过是一本音乐通论式的著作，但是其中提出的音乐美学这个概念却为人们所沿用。此后，音乐美学

这门学问便有了一个正式的名称，德文写做Musikästhetik，英文写做Aesthetics of music，都是由音乐和美学这两个概念组成的复合词，顾名思义，说明音乐美学这门学科是音乐和美学相结合的一门交叉学科。然而，名符其实的音乐美学专著，却是从19世纪后半叶逐渐问世，到1900年里曼（Karl Wihelm Julius Hugo Riemann，1849—1919）出版他的《音乐美学的要义》，才可以说音乐美学已经真正成为一门独立的学科，由具有高度哲学和美学修养的音乐学家，或由具有精深音乐修养的哲学家和美学家来从事专门的研究和著述。

至于说音乐美学这个概念在我国的使用究竟始于何时，目前尚无精确的考证。不过可以肯定的一点是，只是在本世纪50年代我国翻译出版了苏联克列姆辽夫的《音乐美学问题》等著作之后，音乐美学才逐渐为人所知。然而由于种种原因，我国自己的音乐美学研究却长期裹足不前，真正开始起步还是在1978年以后，到现在只不过十多年的时间。因此，人们对这门学科感到陌生，甚至有点神秘感也是很自然的事情。那么，音乐美学究竟是怎样的一门学科，它是研究什么问题的呢？下面，我们准备就它的研究对象、具体研究课题，以及研究方法等问题分别加以探讨。

二、音乐美学的研究对象

自从音乐美学取得作为一门独立学科的地位以来，人们就不断地对它的研究对象进行探讨，企图为这门学科找到某种比较确切的定义。这正如黑格尔所说："就对象来说，每门科学一开始就要研究两个问题：第一，这个对象是存在的；其次，这个对象究竟是什么？"① 下面，首先从本世纪出版的一些比较权威的音乐辞典

① 黑格尔：《美学》第一卷，商务印书馆出版，第29页。

的音乐美学条目中，了解一下当今各国学者对于音乐美学研究对象的看法。

“音乐美学，是一般美学的一个分科，是特别把对音乐的内容和形式的探讨，以及关于音乐的表现力和表现方法的问题作为自己的课题的。”

——德国《大赫尔德辞典》1931年版

“关于音乐美的科学，是一般美学的一个部门。它的对象范围一方面包括音乐的艺术作品及其丰富而全面的价值内容(作为客观的方面)，另一方面包括音乐听觉的接触（体验的方式)(作为主观的方面)。”

——德国《里曼音乐百科辞典》1976年第12版

“美学通常被解释为美的哲学或者对于美的研究。因此，音乐美学，应该是对于音乐中的美的研究，这种研究的最终目标是建立标准。这种标准是让我们去说某个作品是美的或是不美的，或者为什么这是美的而那个是不美的。对于上述观点的主要异议是：对于那种可以被粗略地描述为‘价值’或‘艺术价值’的东西来说，美决不是唯一的（甚至可能不是最主要的）标准。音乐，和其他艺术作品一样，可能是审美地满足而未必是‘美’的。因此下列定义对研究这个问题提供一个更好的基础：音乐的美学是研究音乐与人类的感官和理智的关系的学科。这个定义符合希腊字 äisthesis 的原始意义，即：知觉·感觉。”

——美国《哈佛音乐辞典》1972年版

“一般地说，‘音乐美学’是指解释音乐意义的企图：音乐与非音乐之间的区别，音乐在人类生活中的地位及音乐与理解人类天性和历史的关系，音乐演绎与鉴赏的基本原则，音乐的卓越性的性质和基础，音乐与其他艺术及其他有关实践的关系，音乐在现实体系中的地位。在这种意义上，美学要与音乐作品的心理学与社会学相区别，与音乐的特殊作品及传统的分析和描叙相区别，并与其他一切经验的调查相区别；虽然有效的美学讨论在实践中可能与某些这类的调查是分不开的。‘美学’这个名词也常从广义上使用，包括以上我们所说的一切理性的事业；较狭义地说，‘美学’仅仅应用于企图为鉴赏和评价建立一个合理的基础。”

——美国《新格罗夫音乐与音乐家大辞典》1980年版

“音乐美学，作为关于音乐的美学方面的研究与一般美学相对而言，可以算是一种特殊的美学。另一方面，当人们把音乐学按体系和历史进行划分时，则又可以将音乐美学看作是按体系划分的音乐学中的美学部门。但不论怎样划分，音乐美学都是以美学的态度来解决音乐中美学问题的学术工作的总称。正如美学中有各种不同的倾向一样；音乐美学中的倾向也是形形色色的。所谓美学的问题，是指美的基本结构、美的实际形态，和把它们贯穿起来的美学逻辑和美的存在方式，以及艺术的本质与价值、支配艺术创作与欣赏的美学原则、风格问题等等。所谓美学的态度，则是指对于这些问题给予理论方面的关心，找出他们科学上和哲学上的根据。如果关于什么是美学的问题和美学的态度可以这样概括

的话，那么也就可以说：音乐美学是以如上所说的美学姿态来研究音乐的一种学问。”

——日本《标准音乐辞典》1966年第1版

“音乐美学这门学科，研究作为一种艺术的音乐的特殊性，它是哲学美学（论述人在感性形象上、思想感情上掌握现实世界以及论述作为这一掌握最高形式的艺术的学说）的一个分支。”

——苏联《音乐百科全书》1982年版

把上面引证的条目稍做比较就会发现，它们的提法虽然各不相同，但还是有一些共同点的。第一，它们基本上都是把音乐美学看作是美学——艺术哲学的一个分支，是相对于一般美学的一门特殊美学，是关于音乐的美学研究。第二，它们同时也都把音乐美学看作是音乐学的一个部门，着重于研究音乐艺术总体性的基本规律，特别是音乐的本质和特殊性。第三，在音乐美学的具体研究课题上也存在着一些共同的认识。参照上面所引条目的提法，特别是它们的一些共同点，并且结合我们自己这些年来的研究体会，试图对音乐美学是怎样的一门学科以及它的研究对象做出如下的概括，即：

音乐美学是美学——艺术哲学的一个分支，同时又是音乐学的一个部门，是以研究音乐艺术的美学规律为宗旨的一门基础性的理论学科。它特别把音乐的本质与特性，音乐的形式与内容，音乐的创作、表演与欣赏，音乐的功能，音乐的美与审美作为自己的研究对象。

下面对这个基本概括作一些解释。

首先，音乐美学是美学——艺术哲学的一个分支，同时又是音乐学的一个部门。音乐美学的这种双重属性，说明它是美学与音乐学之间的一门交叉学科，其基本特点在于美学与音乐学的结合。音乐美学就其性质来说，既可说是用美学的观点和方法来研究音乐艺术的美与审美的部门美学，也可以说是音乐学中侧重于研究音乐艺术的基本规律的一门基础性的理论学科。

音乐美学作为美学——艺术哲学的一个分支，需要运用美学——艺术哲学的原理与方法来研究音乐中的美学问题，使自己具有美学——艺术哲学的品格。另一方面，音乐美学的建设和发展又会使美学——艺术哲学更加充实和完善，这是由于，美学的研究虽然是以艺术为主要对象，然而它主要的还是对诸种艺术的共同规律进行概括性的研究，而不可能对每一门艺术都进行深入细致的研究。而这深入到各个艺术领域中的分门别类的研究，就成为部门美学，其中包括音乐美学的任务。就我国美学研究的情况来看，在对美学与艺术美的一般规律做过一些概括性的研究之后，许多人越来越感觉到深入研究各门艺术特殊规律的必要性。朱光潜先生在谈他研究美学心得的一首打油诗中说道："不通一艺莫谈艺，实践实感是真凭"，这可以说是他几十年的经验之谈。这种情况对于音乐美学来说尤其如此。一般人对文学、戏剧、美术，甚至舞蹈和建筑或多或少总能谈出一些看法和道理，但是对于音乐却普遍地感到生疏，有时是只可意会不可言传。这主要是由于音乐所使用的声音的感性材料，是人们既看不见也摸不到的，它虽然可以凭借听觉加以感知，然而人们听到的却又是一种与日常语言完全不同的另一种"音乐语言"。这种音乐的语言传达的是什么？音乐的艺术规律又是怎样的？这一切对于许多人来说是难以把握的，即使是搞美学的人也不能例外。因此，深入系统地研究

音乐美学，不仅会有助于人们认识音乐艺术的美学规律，而且也会丰富美学——艺术哲学的内涵，使其更加完整和具有概括性。

另一方面，音乐美学又是音乐学的一个部门。音乐学(Musicology)作为对音乐这门艺术进行理论研究的总称，西方一般把它划分为三个大的门类，即：系统的音乐学(Systematic Musicology)或称体系的或分类的音乐学，它是从不同的角度对音乐艺术进行系统性的研究，例如：音响物理学、音乐生理学、音乐心理学、音乐美学、音乐社会学、音乐教育学以及分门别类的音乐技术理论，例如作曲法、和声学、复调、配器法等；历史的音乐学(Historical Musicology)是按着时间的顺序，研究音乐历史的发展过程及其规律；民族音乐学(Ethnomusicology)或称比较音乐学、主要是对不同的民族音乐进行系统的和比较性的研究，在西方，更多地是指对欧洲以外的民族音乐进行比较研究。

音乐美学从分类上虽属于系统的音乐学，然而它与其他的系统音乐学科却有着不同的特点，这种特点就在于它是从美学与艺术哲学的高度，对音乐艺术进行总体的基本规律的研究，是系统化、理论化的音乐观，因此它不仅仅是一门系统的音乐学，而且是整个音乐学中基础性的理论学科。音乐美学一方面必须依靠和广泛吸收其他学科的研究成果，作为自己的思想资料，以使自己的研究能够具体地深入到音乐的特殊性之中，并且具有广泛的概括性，另一方面，音乐美学又必须把音乐实践经验和各音乐学科的具体研究成果上升为具有普遍意义的规律性的认识，为音乐实践和各音乐学科提供哲学——美学的理论基础，从音乐观的高度上发挥其影响。正是在这个意义上，我们说音乐美学是音乐学中的一门基础性的理论学科。看一个国家、一个民族的音乐学的发展水平，很重要的一个方面就是要看它们的音乐美学的研究水平，

以及这门学科对其他音乐学科以及整个音乐实践的影响和作用。

其次，对于基础理论研究的重要意义还有必要加以强调。现代的科学研究，无论是自然科学，还是社会科学，基本上都可以归属为基础理论研究和应用研究两大类。前者是以研究和发现该门学科的基本规律为宗旨，后者则以研究和解决该学科实践中的实际问题为主要目的。从科学发展的总体上说，二者相辅相成，缺一不可。同样，对于音乐学来说，它的研究也可以分为这样两类。即以音乐美学和音乐评论之间的关系来说，就可以说是基础理论和应用研究之间的关系。音乐美学作为基础理论，它的作用在于为音乐评论提供原理，而亲自做评论并不是它本身的任务。而音乐评论则要对现实音乐实践中的问题进行公开评论，它要求及时、准确、具体的针对性和透辟的说理，它的论点虽然可以作为音乐美学的思想材料，然而它本身却并不是音乐美学。音乐评论者最重要的条件之一就是要有较高的美学修养，自觉地把美学作为音乐评论的理论基础。音乐美学和音乐评论就是这样一种相互依存、然而又是不能相互替代的关系。音乐美学和音乐史学的关系也是这样。音乐史学从它的基本宗旨来说，并不仅仅是对于历史资料的发现和编排，更重要的是对于历史发展的内部原因及其规律的揭示。这就要求音乐史学必须建立在理解历史，而不仅仅是知觉历史的基础上，要求把音乐美学作为理解历史的理论支柱。另一方面，音乐史学的成果又为音乐美学提供了丰富的思想资料和历史的依据，极大地丰富和扩展了音乐美学所赖以建立的学术理论基础。

理论联系实际，是我们的一条重要的思想原则。然而，过去在对这个原则的理解和贯彻上却常常发生偏差。其中之一就是在强调理论必须联系实际的时候，却在某种程度上忽视甚至否定了

理论自身的建设。这种偏差在音乐学领域中的突出表现之一就是对音乐美学的某种程度的轻视和否定。事实上，我国现代音乐美学之所以起步得这样晚，并且屡遭挫折，其思想根源即在于此，这是很值得我们引以为戒的。音乐美学作为一门基础理论学科，由于它具有美学——艺术哲学的性质和高度的抽象性和涵盖力，使它区别于音乐学中的任何一门学科，并且有它自己独特的研究领域和对象。如果一定要象音乐评论或其他学科那样来要求它，用一种急功近利的短浅目光来对待它，那么其结果就只能导致音乐美学的取消。因此，我们在研究音乐美学的研究对象时，必须首先明确它的基础理论性质，把握它存在方式的特点，只有这样才能真正按照这门学科自身的规律和特点来发展和建设它。

在明确了音乐美学是美学—艺术哲学和音乐学相结合的一门交叉性的基础理论学科，并且有它独立的研究对象之后，下面就来探讨一下它所研究的具体课题。依据我们的看法，主要有以下六个方面。

1.关于音乐本质的研究

正如哲学的基本问题是物质和意识、存在和思维的关系一样，音乐作为一种社会意识，作为人类的一种精神产品，从根本上也脱离不开这个问题。正是由于哲学立场的不同，人们对音乐本质的看法也各不相同。关于音乐的本质有人认为存在于物的和谐之中，有人认为存在于声音流动的形式结构中，有人认为存在于音乐所蕴藏的动力和能量之中，另外也有人从音乐与人类的情感和情绪的关系，或从音乐对外界声音与客观事物的模仿中去探讨音乐的本质。这些观点或许都从某个方面说明了音乐的内部结构或外部联系，然而从对音乐本质的阐明来说却并没有能抓住根本。我们认为，对于音乐本质的探讨，最根本的是在于研究音乐和现实

生活的关系问题。音乐作为一种艺术，作为一种社会的意识形态，是否是现实生活的反映？如果我们承认，归根结底音乐是现实生活的反映，那么音乐是以怎样的感性材料，通过什么方式来反映现实的？与其他艺术相比较，音乐反映现实的途径和特殊性是什么？还有，这种反映是一种单纯的模仿，还是具有高度主观能动性的反映？对于所谓音乐的主体性怎样认识？我们认为这就是关于音乐的本质所要研究的主要问题。

2.关于音乐本体的研究

我们认为对于上述音乐本质的研究，不应停留在抽象的议论上，还必须通过对音乐本体问题的研究使之深化和具体化。对于音乐本体的研究，是把音乐的感性材料，音乐的形式和内容以及它们之间的关系作为中心来展开的。在音乐美学中这是一个歧义最多，难度很大，然而又是不能回避的问题。音乐的感性材料是什么？它的基本属性是怎样的？它与音乐的表现对象构成怎样的一种关系？音乐形式的构成及其规律是怎样的？音乐的内容是什么？音乐形式通过怎样的方式来表达内容等等，都是音乐本体所要研究的问题。

3.关于音乐实践的研究

对音乐本质和特性的研究，还必须深入到音乐实践领域，对音乐创作、表演和欣赏的基本规律进行研究。过去人们对于音乐的研究，往往着眼于对它的成果，即音乐作品的研究，很少对音乐作品的产生，即从创作主体的角度去进行研究。然而，只有对作曲家的创作思维及其规律进行研究，才能真正揭示音乐的本质。对于音乐表演与欣赏的研究，同样具有重要的意义。音乐表演的再创造、音乐表演的作品解释与风格体现，音乐表演心理；音乐欣赏的基本规律、不同方式、音乐欣赏心理等也都是音乐美

学所应研究的课题。

音乐美学在对音乐实践的各个环节进行研究的同时，还必须把它们作为一个整体，对各个环节之间的相互关系进行研究。现代美学把这种研究放到很重要的地位。现象学美学、接受美学都是从音乐实践不同环节之间的关系中来开展研究的。对于音乐实践规律的研究，还必须注意吸收和运用心理学的研究成果和方法，以把对音乐实践主体活动的研究提高到科学的水平。

4.关于音乐功能的研究

这是音乐美学又一个重要的研究课题。古往今来，许多哲学家、美学家、音乐家对这个问题发表了见解；提出了主张，而且有的被当时的执政者所采纳，成为制定官方政策的理论依据，它们有的促进了音乐艺术的繁荣和发展，然而也有的起了阻碍的作用。那么，从音乐的本质特征来说，它究竟具有怎样的功能呢？通常所说的音乐的教育的、认识的、娱乐的以及审美的功能是怎样的？音乐的阶级的、倾向性的功能与非阶级的、非倾向性的功能又是怎样的？音乐功能的历史持续性和变异性是怎样的？还有不同音乐体裁的功能的差异性等，都是这一课题所应研究的问题。

5.关于音乐的美与审美的研究

在这个课题里，音乐美学作为美学—艺术哲学的一个分支，将更多地参照美学—艺术哲学的概念、范畴和方法，以更明确的美学方式，来阐明音乐的美与审美的特殊规律。关于音乐的美，要研究什么是音乐美，音乐美的本质和特征，音乐美的形态和范畴等问题。关于音乐审美，则要研究音乐审美体验、审美趣味、评价标准等问题。我们认为，关于音乐的美与审美，不仅是国内，而且是世界各国音乐美学界应为之付出更大努力的研究课题，因

为到目前为止，还很少有把它作为一个独立的课题来进行专门的研究和论述。

6.关于音乐美学史的研究

如前所述，音乐美学是一门具有悠久历史的古老学问，无论是中国或外国，历代的哲学家、美学家、音乐家都有许多关于音乐的论述，涉及到音乐的本质、特征、功能、审美等各个方面，积累了非常丰富的思想、理论遗产，对这些遗产进行科学的整理和研究的重任，历史地落到了现代音乐美学工作者的肩上。正如任何一门学科的建设都离不开前人已有的成果一样，现代音乐美学的建设也必须是在批判地继承前人已有成果的基础上来进行。因此，音乐美学史的研究，对于现代音乐美学的建设具有基础性的意义。对于音乐美学史及其历史经验的研究越深入、越细致，现代音乐美学的建设就会越有根基，就如同在一片沃土上生长的树木一样，它将枝繁叶茂、开出灿烂的学术理论之花。

上述六点，可以说是音乐美学研究的主要课题。当然，这些课题并没有把音乐美学所应研究的全部问题都概括进来，实际上，音乐美学所研究的问题还要更复杂、更细致和更多样。正如本书标题所表明的那样，上述六点只可以说是音乐美学的一些基础性的课题。同时，音乐美学又是一门正在发展中的学科，是一个开放的学术体系，随着音乐艺术的发展，必将会有一些新的问题需要纳入音乐美学的研究范畴，某些新的研究方法的出现，也必将开拓出新的研究领域，某些几千年来缠绕着人们思想的一些古老的问题，也将会在新的实践与新的方法的启示下获得不同于以往的新的认识。

三、音乐美学的研究方法

音乐美学研究对象与具体课题的确立，如同设定了将要到达

的目标，然而，通过怎样的途径才能到达预定的目标呢？这就是音乐美学的研究方法问题。从音乐美学发展的历史情况来看，人们选择的途径，即研究方法不是一种，而是许多种，其中最重要的有三种，即哲学的、心理学的与社会学的途径与方法。现代音乐美学的研究在把这三种途径和方法相互结合起来的基础上，更多地吸收和借鉴了当代哲学、社会科学以及自然科学的新的方法论，使音乐美学的研究方法呈现出向多元化发展的趋势，从而使音乐美学的研究更加丰富、活泼和富于启发性。

1. 哲学的方法

是研究音乐美学的基本方法。音乐美学与哲学的密切关系是为音乐美学这门学科的自身性质所决定的。中外历史的与现实的音乐美学思想，无不是立足于一定的哲学的认识论和方法论的基础之上的。哲学作为研究自然界、人类社会以及人类思维规律的科学，它既是理论化、系统化的世界观，同时也是观察分析和处理各种问题的方法论。同样，音乐美学作为研究音乐艺术发展规律的学科，它不仅在认识论上可以说是理论化、系统化的音乐观，同时在方法论上也必须运用哲学的方法，对音乐艺术的诸种现象进行高度的概括和抽象，寻求具有普遍意义的规律性的认识。特别是对于音乐本质的研究，与哲学的认识论与方法论的关系更为密切，对于音乐本质的不同看法，归根结底是来源于哲学立场的不同。无论从认识论或方法论的角度来看，音乐美学都是对音乐所进行的哲学的思考，从这个意义上也可以说音乐美学就是音乐哲学。也正因为如此，哲学对于音乐美学来说，与其说是一种研究途径和方法，莫如说是认识论和方法论的基础更为确切。

关于从哲学的角度来进行音乐美学研究，日本音乐学家野村良雄曾说过："我们是在整体的和根本性的这样一些条件下支持哲

学的立足点的，并且认为正是这种哲学的立足点才是最富有批评性的，特别是能够进行自我批评的。尤其是关于音乐的科学的研究，因为已经有了音乐学，所以不能认为音乐美学就可以只停留到科学的研究上。因此我们几乎是把音乐美学和音乐哲学同等看待的。"①波兰音乐学家卓菲娅·丽莎指出："今天我们肯定辩证唯物主义和历史唯物主义是能使人正确认识现实的科学的世界观。在各个学术部门中人们要想站到唯物主义哲学的立场上去，只凭口头宣传承认唯物主义的基本原则是不够的，必须把这些基本原则始终不渝地应用到有关学科的一切问题上，并站在唯物主义的立场上彻底批判旧日的各种理论。"②对于我们来说，以马克思主义的哲学，即辩证唯物主义和历史唯物主义为指导，不仅是使我们的音乐美学研究沿着正确的方向前进的根本保证，而且也是使我们的研究能够具有思想的深度和逻辑的力量的可靠方法。

2.心理学的方法

音乐艺术活动和人类所从事的其他活动一样，都是人的主体行为，并且无不受人的心理活动的支配。音乐实践行为的三个基本环节：创作—表演—欣赏，不仅不能离开从事这些行为的人的心理活动，而且是以这些心理活动为基础的。音乐的功能也主要是以潜移默化的方式作用于欣赏者的心理才得以实现的。对于这些心理活动的深入研究，必将对音乐美学的一系列问题的解决发挥重要作用。正因为如此，在音乐美学作为一门独立的学科而存在的一百多年的时间里，从心理学角度来研究音乐美学问题的著述很多，并且成为一个主攻的方向，这是有它深刻的道理的。在西方具有权威性的德国音乐百科辞典《音乐的历史与现状》长达几

---

① 野村良雄：《新乐音辞典》"乐语篇"。

② 卓菲娅·丽莎：《音乐美学问题》，音乐出版社1962年版，第1页。

万字的音乐美学条目里，把音乐美学划分为体系的——历史的方面与心理的方面这样两个大的并列部分。卓菲娅·丽莎在她所著《论音乐的特殊性》一书里，把音乐美学与心理学的研究结合起来的地方随处可见。她说："在考察音乐的时候，也必须坚持这个原则，即一方面把音乐看作是各类艺术中的一个种类，是社会化了的人类的心理活动的一种特殊表现，另一方面则努力去阐明产生音乐作品的这种心理活动同产生美术、文学或其他艺术作品的心理活动之间的区别是什么，换句话说，也就是要阐明其特殊性的准则。"① 西方现代从心理学角度来研究音乐美学的著作很多，如：L·迈耶尔的《音乐的感情和意义》，A·韦莱克的《音乐心理学与音乐美学》等。当然，音乐心理学作为一门独立的学科有它自己的研究对象，然而它的某些重要方面，特别是关于音乐创作、表演、欣赏等音乐行为的心理过程与特征的研究，与音乐美学的关系极为密切，可以说是音乐美学与音乐心理学的结合，既可以把这些研究看作是音乐心理学的组成部分，也可以看作是音乐美学的一个方面。

此外，音乐心理学通常采用的一些研究方法，例如内省法，即主要通过对自述、创作手稿等记录音乐家创造行为及心理活动的内省材料进行归纳分析的方法；问卷法，即根据设定的题目，向音乐家及音乐听众进行问卷调查的方法；测量法，即对音乐行为及其心理感应进行数据测试及定量分析的方法；实验法，即运用科学仪器对音乐生理心理功能进行实验的方法等，以及运用这些方法所获得的研究成果，都会为音乐美学的研究提供具有基础意义的资料，并使音乐美学的研究更加具有科学性。

---

① 卓菲娅·丽莎：《论音乐的特殊性》，上海文艺出版社1980年版，第6页。

3.社会学的方法

音乐作为人类的一种精神产品，其根源无不深藏于社会生活之中，任何一种音乐，归根结底都是人类社会生活的反映。音乐产生于人类社会，并且作用于人类社会，音乐一旦产生就要在社会生活中发生影响，参与人际关系的交流，以实现其社会功能。

围绕着音乐的社会性质和社会功能这个中心来进行的音乐美学研究，无论在中国或在西方，自古以来就占有重要地位。许多哲学家、美学家、音乐家都对音乐的社会性质予以高度的重视，对音乐的社会本源与社会功能等问题发表了大量的见解。音乐美学作为研究音乐艺术总体规律的基础学科，不仅不应排除，而且必须把音乐的社会性质纳入到自己的研究对象之中，否则就会使音乐美学的研究变成脱离实际的空中楼阁，从根本上失去它的意义。很难设想那种完全脱离开音乐的社会性的音乐美学研究，会产生出真正有价值的成果。

音乐美学研究中的社会角度和方法，要求研究者必须站在历史发展的高度，从促进人类文明和社会进步的根本利益出发，全面科学地阐明音乐的社会性问题，既要避免那种从狭隘功利出发、对音乐的社会性质作简单化的理解，把音乐的社会功能仅仅限于为一时的政治利益服务，片面强调音乐的认识、教育功能，否定其审美、愉悦功能的倾向；另一方面也要反对那种否定音乐的社会性质，脱离社会需要，只讲审美愉悦，不讲认识教育的倾向。

音乐美学研究中的社会学方法，必须善于运用社会学的研究成果，对社会音乐生活进行深入细致并且是长期的调查研究，以取得真实可靠的情况。音乐社会学的专门著作，对于音乐美学具有重要的参考价值，它的某些部分实际上也可以说是音乐美学中的社会学部分。

上述哲学的、心理学的与社会学的方法的综合，构成音乐美学研究方法的整体。虽然不同的研究课题在方法上可能有不同的侧重，然而总的来说，只有把这三种方法结合起来，才可能获得对音乐美学问题的比较全面的认识。这正如野村良雄所说："什么样的立足点才是最正确的呢？那就是它必须能够深入地、全面地把握住音乐的本质、音乐美或是音乐活动的种种表现形态。单是思辩意义上的哲学的立足点，或者单是心理学的、社会学的、科学的立足点，都不能说是全面的。"他提醒研究者注意："这几种立足点都往往容易把自己看作是唯一的、而且是绝对的东西，这种情况如不改变，那就会成为错误的立足点。"① 日本音乐学家神保常彦也曾谈到："音乐美学大体上有哲学的音乐美学，心理学的音乐美学与社会学的音乐美学之分，但只要目的在于找出音乐得以存在的根本依据，无论采用的是哪种方法，都可列入音乐美学之中。"②

当然，音乐美学方法论的综合观点，也并不能否认这样一个基本事实，那就是，正如从本质的意义上说音乐美学是音乐哲学一样，从方法论上讲，音乐美学主要运用的也还是哲学的思辩的方法，对音乐艺术的美学规律的判断分析和逻辑论证，而不是心理学的内省或实验的方法，也不是社会学的调查研究的方法，虽然这些方法都可能在音乐美学的研究中发挥重要作用。这是在指出音乐美学的不同研究方法之后，我们想再一次强调指出的。

4．20世纪现代音乐美学在研究方法上的新扩展

20世纪的现代音乐美学研究，受到现代哲学、社会科学以及自然科学的影响，力图摆脱传统的思维模式，运用新的方法论，从多种不同的角度来阐释音乐美学的基本问题，为音乐美学带来

① 野村良雄：《新音乐辞典》"乐语篇"。

② 神保常彦：《标准音乐辞典》。

了新的生机与活力。下面略举二三，以为例证。

从本世纪30年代开始兴起的语义——符号学的音乐美学，把现代语义学(Semantics)与符号学(Semiotics)的理论与方法应用于音乐美学的研究，并获得了引人注目的成果。这种理论认为，语义符号虽是人类的伟大创造，它可以通过概念及其逻辑表述来说明现实中的种种事物和思想观念，然而它却很难表达属于人类内心体验的东西，例如情绪与情感。而艺术符号则不同，它虽然不能确切地表达概念和抽象的思想观念，然而却能生动具体地传达出语言所不能传达的人类内心的情绪和情感。而音乐正是这样一种最典型的表现人类情绪与情感的艺术符号，因为在音乐形式和情感形式之间“有着惊人的一致”。(苏珊·朗格语)这样，语义符号学的音乐美学就从新的方法论的意义上，为人们重新认识音乐的形式与内容及其相互关系提供了新的契机。

现象学(Phenomenology)是20世纪西方哲学—美学中影响很大的流派之一。波兰哲学家、美学家茵格尔顿把现象学的原理和方法应用于音乐美学研究，指出音乐就其本质和存在方式而言，并不是人们所说的那种客观实在的对象，而是一种纯粹的意向性对象。茵格尔顿着重分析了音乐作品及其同一性的问题，指出音乐作品和记录它的乐谱，以及它的演奏和欣赏并不是同一的，它们都为各自的主体的意向性活动所决定。这样，现象学的音乐美学就为人们认识音乐艺术的特殊本质，特别是认识音乐作品的存在方式及其同一性问题开拓了新的思路。

从本世纪50—60年代开始出现的接受美学(Aesthetics of Reception)，根据现代信息论以及人际交流理论，把文学艺术的创作及欣赏看作是一个信息与人际交流过程。针对着过去的美学与艺术理论主要偏重于作家作品的研究，忽视了读者接受的问题，

接受美学特别把研究重点放在信息的接受者，即读者方面，着重研究文学艺术作品的接受史，或者说效用史。德国音乐学家艾格布莱希特的《论贝多芬的接受史》就是这样一部具有代表性的著作。接受美学为人们认识音乐的创作与欣赏之间的关系，认识音乐的功用提供了新的研究角度和方法。

此外，近年来还出现了用系统论、控制论和信息论来研究音乐美学的新动向。总之，随着现代科学文化的发展，音乐美学的研究方法必然会趋向于多元化。对此，我们既不能象过去相当长的一段时间那样闭目塞听，简单化地一律斥之为资产阶级的货色，也不能认为凡是西方新出现的东西都是好的，趋之若鹜。我们应该采取的态度是：第一，要了解和懂得它们都是怎么一回事，搞清它们赖以产生的社会、历史和哲学的原因和背景。第二，以批判的眼光研究和鉴别这些新的理论和方法有什么可取之处，存在什么问题，以作为我们的参考和借鉴。

最后，由于我们的宗旨是建立具有中国特色的马克思主义音乐美学。因此，从方法论上也应有我们自己的特色。在我们看来，坚持理论与实践的统一、历史与逻辑的统一应成为我们研究音乐美学的方法论的根本。

理论与实践的统一，对于音乐美学这门具有高度概括与抽象特性的基础理论来说，具有特别重要的意义。它一方面要求音乐美学必须把实践经验作为理论的来源，而且它所面对的是全部的、而不是局部的，整体的、而不是个别的实践经验，因为只有在这个基础上音乐美学才有可能进入概括和抽象，以达到对音乐艺术审美规律的总体认识。另一方面，音乐美学又必须最终地服务于音乐实践，促进音乐艺术的繁荣与发展。而这种服务与促进又不仅仅是为一时一事，为某一项具体任务，而是从根本上、规

律上对音乐实践发挥作用，从美学的高度上为音乐实践提供理论的依据。因此，音乐美学的理论与实践的统一，应是在更高层次上的，并且是在哲学意义上的统一。

历史与逻辑的统一，则要求音乐美学研究必须具备深邃的历史眼光，从对音乐历史的纵向考虑中总结规律，从历史长河的比较认识中探索新时代音乐美学的出发点。同时，音乐美学的基础理论性质，又决定了它还必须把对历史规律的认识与对音乐艺术的逻辑把握结合起来，使音乐美学具有准确明晰、逻辑严密的理论体系，既不能停留在知觉反映的低级阶段，也不能限于对历史现象的简单描述。对纷繁的音乐历史现象进行哲学式的逻辑概括与论证可以说是音乐美学方法论的基本特征，因为只有这样才能使音乐美学上升为科学的理论体系，达到对音乐艺术规律的真理性认识。某些历史的、或现代的音乐美学，虽然在方法论上可以给我们以各种启发，然而它们中有许多往往只注意自身的逻辑体系的构造，而缺乏应有的历史深度。当然，那种只是对历史现象的罗列，而缺乏理论的概括，不能从纷繁的历史现象中抽象出规律性的认识，同样不能达到音乐美学这一学科自身的要求。

总之，建立具有中国特色的马克思主义音乐美学是一个长期而艰巨的任务，我们现在所做的一切距离这个目标还有很远的路程。然而，“千里之行，始于足下”，只要我们认清目标，坚定不移、脚踏实地的一步步去做，那么我们就一定会一天天地接近这个目标。

第一章　音乐的感性材料

当我们在说一种艺术美或者一部艺术作品美的时候，首先总是针对构成这种艺术或这部艺术作品的物质材料而言的。比如：我们说音乐美，首先总是指音乐的声音美。我们说绘画美首先也是指绘画中的颜色和线条的美。任何一部艺术作品，它给人的印象总是从构成它的物质材料开始；任何一种艺术门类的性质也都是以其物质材料的性质为依据。我们说音乐是听觉艺术，是由于构成音乐的物质材料声音是依靠人的听觉去接受的。我们说绘画是视觉艺术，也是由于构成绘画的物质材料颜色是依靠人的视觉去接受的。所以，艺术的物质材料是体现这种艺术的特征的基础，也是构成艺术美的基本要素。

这种构成艺术的物质材料与一般的物质材料（如作为实用性物品的物质材料）不同，它并不是作为满足人的生理需求的物质基础，而是一种作为满足人的心理需求的精神基础。它和人们的心理活动，诸如知觉、感觉、情感等发生直接的作用。有一些物质材料，如织布用的棉纱、加工食品用的粮食，作为爆破用的炸药等等，它们都是直接用于人们的物质需要，作为人们生活中的物质必需品而存在；它们最明显的特征是实用性，与人的生理行为发生直接的或间接的关系。另外一些物质材料，比如构成音乐的声音、构成绘画的颜色，它们并不直接用于人们的物质需要，不是作为人们生活中的物质必需品而存在；它们最明显的特征是

非实用性，与人的心理行为发生直接的关系。我们把这种构成艺术作品的物质材料叫做感性材料。所谓感性，即与人的知觉、感觉、情感等心理行为有关。这种感性材料所起的作用，是在人与艺术之间建立一种联系。比如：人们通过声音而感觉到音乐，通过颜色和线条而感觉到绘画。所以，艺术作品的感性材料，实际上是一种艺术媒介。

客观世界的声音和颜色并不一定是感性材料，只有当它们作为构成艺术作品的物质材料时，才可能成为感性材料。比如声音，并不是所有的声音都可以作为感性材料。自然界的雷声、火车的轰鸣声、机器的马达声等等都不能说是感性材料。所以，同样的物质材料，只有当它充当一种艺术媒介的时候，才能被称为感性材料。声音，只有当它作为音乐艺术的媒介时，才能称为感性材料。

我们把声音看作是音乐艺术的感性材料应该说是确定无疑的。音乐艺术从它诞生开始直至今天，总是以音响标志着它的存在。无论是原始音乐、古典音乐和现代音乐都不例外。即使是最激进的先锋派音乐，它也不可能超越音响的范围。也许有人会把约翰·凯奇(John Cage)的《4' 33"》拿出来作为反例。然而，即使我们承认它是一部音乐作品，凯奇的本意也不是把 4 分 33 秒认定为一段绝对静默的时间；而是出于某种美学追求，企图使听众摆脱作曲家或演奏家为他们预先准备好的音响，去寻求那些当时的机遇可能提供的或是自由想象的音响。所以，音乐以音响作为感性材料是无疑的；问题是究竟应该把音乐的音响限定在什么范围内，即作为构成音乐的声音究竟应该具备哪些特征？下面让我们来具体地讨论这个问题。

第一节　音乐感性材料的基本属性

一、非自然性——创造性(与自然声音比较)

我们知道，任何一部音乐作品中所发出来的声音都是经过作曲家精心思考创作出来的，这些声音在自然界绝对不存在。所以，音乐的声音应该是非自然性的、是通过人的思维活动创造出来的音响，是一种创造性的声音。无论是一首简单的歌曲，还是一部规模宏大的交响乐，它们都渗透着一种创造力。没有创造性的因素，任何声音都不可能变成为音乐。

所谓创造性，是在自然存在或现实存在基础上的一种突破。人们从自然界中发现乐音，并把它排列成一种有规律的顺序，这就是一种创造。当这种顺序被后人重新排列，并找到了每个音的倾向和解决，这又是一种创造。当人们在单声部的声音中再加上与它同时进行的另一个声部的时候，复调音乐诞生了；这当然也是一种创造。后来，人们又从复调中发现了和声的规律；同时，又在主调音乐的发展过程中逐步创立了传统的曲式学。这一切都是创造性的产物，是从最初的自然声音逐步创造而成的。所以，一切传统的作曲理论都是创造性的产物。正因为如此，当人们根据这些技术理论的规则去排列和组合声音的时候，它本身就是一种创造性的活动；何况，这些技术规则具有无数种排列和组合的可能性，它需要作曲家对它进行创造性的选择。另外，当人们在排列和组合这些声音的时候，力图去突破传统的技术规则，这更应该是一种创造性的活动。

有人说作曲对于莫差特来说是不费吹灰之力的，它像是一种不假思索的流露。歌剧《费加罗的婚礼》仅用了六周时间就完成。

《唐·璜》序曲，竟然在该剧开演前一天才动手写。但莫差特自己却说，没有谁能比得上他那么用功，他创作的每一部作品都付出了巨大的创造性劳动。贝多芬的《升c小调四重奏》，保存下来的草稿有一大堆。该作品第四乐章的开头一段，留下了六种方案。歌剧《费德里奥》中的一首合唱曲，他构思出十种方案；另一首男主角的咏叹调，竟然是从十八首完整的乐曲中选择出来的。这一切都说明作曲家在作曲过程中需要做创造性的选择；甚至可以这样说，没有创造性就没有音乐作品。

自然性的声音有时也会出现在音乐作品中。这主要在西方先锋派的音乐作品中。比如50年代美国先锋派作曲家埃德加·瓦利斯(Edgard Varese)创作的乐曲《电离》，这是一部以打击乐为主的器乐曲，其中，除了打击乐器以外，还加用了一个汽笛。1952年，哥伦比亚大学的乌萨契夫斯基写了一首题为《磁带录音机乐曲》的电子音乐。在乐曲中作曲家除了使用电子音响、钢琴、锣和定音鼓以外，还使用了喷气式飞机在飞行时产生的自然噪音。美国著名先锋派作曲家斯托克豪森在他的作品《片刻》(《Momente》)中也使用了大量的自然声音。该作品采用的是一个女高音、四个合唱队和三十件乐器，但乐曲的开始却是一片鼓掌声，然后加进说话声、呼噜声、低声细语和呼喊声等等自然声音。这位作曲家在另一部作品《颂歌》中，也使用了说话声、哭喊声和吹哨声等嘈杂的音响。这种自然声音的运用，实际上只有通过音响剪辑的办法才能完成。假若我们孤立地来看待这些声音，它们无疑是一些非创造性的自然声音。但是，当它们被作曲家所采用的时候，特别是当它们被作曲家有目的地排列和组合在音响整体之中的时候，实际上已经渗透了创造性的因素；它们已失去了自然声音的原有功能。比如：汽笛声不再是作为招呼旅客上车或上船的信号，鼓掌

声也不再作为一种喝彩的表达方式；它们已经作为一种特性的音响效果被创造性地编配在音响整体之中。

二、非语义性——表情性（与语言比较）

音乐和语言都是用声音来表达的，但它们表达的意义却完全不同。语言是人们作为社会交往的一种工具，每个人为了生存的需要都必须懂得运用语言。语言具有一种约定性的语义，每一句话，甚至每一个字都具有特定的涵义。这种涵义在运用该语言的社会范围内是被公认的，是一种约定俗成；只要你掌握了这种语言，就能通过它进行各种社会交往。音乐的声音却完全不同，它仅仅限定在艺术的范围内，只作为一种艺术交往而存在。任何音乐中的声音，它本身绝不会有确定的含意，它们是非语义性的。

语言在文学中虽然也是作为一种艺术媒介而存在，但语言的音调与音乐的音调具有完全不同的表达目的。黑格尔曾经对这两种音调做过很深入的比较。他认为诗中的声音"是含有精神世界的观念和观照的明确的内容"，是这种内容意义的纯然外在的符号。"而音乐"单凭声音的组织安排就可以完全达到音乐艺术的基本目的"，它"并不用声音来组成语言的词，而是任声音独立地成为音乐的因素，正因为它是声音，就把它作为目的来处理。"① 当代苏联美学家莫·卡冈也曾对此做过论述，他认为音乐的声音"能够最准确地体现和传达以情感为主的信息。"而语言的声音"则体现和传达以理性为主的信息。"②

既然音乐的声音与语言的声音有完全不同的目的和功用，那么，为什么人们往往会把音乐的音响与某些语义性的内容联系在

---

① 黑格尔：《美学》，商务印书馆1979年版第一卷第113页，第三卷（上）第20、340、341页。

② 莫·卡冈：《艺术形态学》，三联书店1986年版第229、294页。

一起呢?这主要是因为在这两种声音之间有一种共同的表达因素，这就是表情音调。作家恰佩克在短篇小说《音乐指挥的故事》中说了这样一件事，有一次，某指挥到利物浦巡回演出，偶然听到一个男人和女人的谈话。他虽然完全不懂英语，但仅仅从谈话者的音调中，就准确地猜到他们在图谋行凶。这段故事不免有些夸张，但它却表明了一个道理，即语言的表情音调和音乐的表情音调之间的共同性。指挥家虽然不懂英语，但他却具有对声音中的表情音调的极为敏锐的判断力，以至于能够领会到表情音调中的语言含意。

语言中的表情音调往往能决定语言的总体含意，它通过高低、大小、粗细、刚柔等音调变化体现出来。这些音调变化方式在音乐中也同样存在。正因为如此，作曲家往往用小提琴柔美的音色来表现爱情的主题。这不仅仅因为爱情是优美的，而且恐怕还因为谈情说爱的语调非常温柔，它犹如小提琴的音色。歌剧《波希米亚人》(即《绣花女》)剧终时，咪咪病死在诗人鲁道夫的怀里，鲁道夫声嘶力竭地叫喊着咪咪；此时，带有沙哑声的铜管乐器的巨大声响也在呼喊着，它虽然呼唤不出“咪咪”的字音，但音乐中的表情音调却同样使人们感受到这是从鲁道夫心中呼唤出来的真情。大家都非常熟悉的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》，其中有一段音乐是小提琴与大提琴的对答，它表现的是梁山伯和祝英台在楼台相会时的情形。音乐虽然无法表达出这对情人在互诉衷情时的语言内容，你一言，我一语，究竟在说什么，音乐无法表述；但人们可以从音乐的表情音调中真切地感受到这对情人离别时发自内心的表达。尽管这种表达不是语言，它没有语义因素，但它却达到了一种与语言表达相似的表情效果。

音乐的声音虽然是非语义性的，但这并不排斥音乐作为一种

约定性音响存在的可能性。比如，我国西北地区的某些情歌就有某种约定性的含义，唱不同的歌似乎在对情人说不同的话。电影《冰山上的来客》中，连长用笛声指挥阿米尔的行动，不同的音乐代表不同的语言信号。这些例子都说明了只要在表演者和接受者的双方建立某种暂时的联系，音乐的音响也会具有约定性。然而，这种约定性并不像语言那样是依据语义而确定的，而只是在狭小范围内的一种默契。语言的约定性取决于语言结构本身，它是绝对的和本质性的，而上述音乐的约定性并非取决于音乐结构本身，它是非本质的和相对的。

第二节　音乐感性材料的非对应性特征

自然界的有些声音现象往往在音乐作品中得到体现，比如鸟叫声、流水声、雷声、风声等等；语言中有些语义性的表达也常在音乐作品中得到体现，比如：追悼会上，一曲葬礼进行曲说出了悲痛的人群内心所要说出的话。但音乐中所体现出的这些自然声音或语言含义与这些自然的和语言的声音本身并不存在一一对应的关系，悦耳的笛声并不是鸟叫，震耳欲聋的定音鼓轰鸣也并不是雷声；这些用音乐表现的声音对象与对象本身的声音之间是一种非对应性的关系。

从广义上讲，世界上任何声音都具有一定的含义。且不说雷鸣、海啸这些自然声响，就是人们在无意中发出来的声音也必然有某种含义。比如：打喷嚏意味着感冒，打哈欠意味着疲乏，哭声意味着悲痛，笑声意味着愉快。在这些声音与它的含义之间有着明显的对应关系，它们之间不存在中介因素，也不需要依靠某些中间环节去加以沟通。但是，音乐的声音却不同，在任何情况

下，它与它所要体现的含意之间并不存在某种对应的关系。人们也许能在音乐中听到鸟叫和流水声，但这些声音与自然界的实际音响是完全不同的，人们对这些自然声音的感受和对音乐中所体现的类似的自然声音的感受也完全不同。对于自然界真实的声音，人们无须去思考和想象就能感知到它的对象是什么；音乐中所体现的类似于自然的声音，必须依靠人们的想象和联想活动才能理解它们的含意。所以，在音乐的声音和它的含义之间存在着一种中介因素，它促使人们去想象和联想，以沟通艺术与自然现象之间的联系。这一中介因素就是表现，它的具体方式包括模仿、象征、暗示等。

一、音乐感性材料的模仿性

所谓模仿即照某种现成的样子或现象学着做。音乐中的模仿主要指用音乐的音响模仿现实生活中和自然界的其他声音，也就是通过声音来表现声音。所以，所谓音乐中声音的模仿只是针对现实和自然中同类的物质存在——声音而言；或者说只是针对那些用同一种感官——耳朵去接受的物质现象而言。对于不同类的物质存在或依靠不同的感官去接受的物质对象，比如颜色、香味等等，则无法用音乐的声音去模仿。所以，音乐声音的模仿总是在声音属性范围内，总是对模仿对象的某些声音属性（诸如音色、音度、力度、速度等）的特征进行仿照。比如：对鸟叫的模仿，总是先抓住纤细、柔美的音色，然后是鸟叫的节奏。比如布谷鸟叫的节奏很有特点（××0|××0）。此外还有力度，鸟叫一般很少凶狠，不太会有巨大的声音力度，往往是温柔、可爱的，用弱小的力度比较合适。对雷声的模仿，也不外乎在这些声音属性上下功夫，低沉的音色、无规律的节奏，由弱渐强的力度变化等等。

这种对自然声音的模仿在音乐作品中非常多见。我国的唢呐

曲《百鸟朝凤》，笛子曲《荫中鸟》、二胡曲《空山鸟语》等等都是用音乐的声音模仿鸟叫声的杰作。贝多芬在《田园交响曲》第二乐章中，用长笛、双簧管和单簧管分别模仿夜莺、鹌鹑和布谷鸟的叫声，也非常出色。现代英国作曲家威廉斯也在《田园交响曲》中用长笛的演奏模仿鸟鸣。

在有些作品中，它们通过音乐中音响进行的某些属性，特别是节奏和速度去模仿。比如：海顿的"时钟"交响曲第二乐章，其中贯穿了一个模仿时钟运走的音型，而在这个音型中起决定性作用的是一个平稳的节奏型。又如：肖邦的《降D大调前奏曲》("雨滴")，作曲家也是通过一种节奏来模仿雨水滴漏的过程。音乐作品中的这类模仿实际上已经牵涉到单纯的声音范围以外的其他因素。因为，严格地讲，作为一种感性材料的声音，它本身并不包含节奏因素，只有当它作为音乐的形式手段时才有节奏。但从广义上来说，声音在音乐中可能出现的要素都可以把它作为音乐声音的属性来理解。有关这一方面的内容，我们将在音乐的形式一章中再做进一步的论述。

音乐中的模仿有时候也可能超出形态或外表特征的范围，带有某种概括性的含意。即对现实对象中的某些外在的东西进行提炼和概括，把它提升到一个概念的高度，然后再对它进行模仿。比如：用声音模仿雷雨，并不是直接取雷声和雨声作为模仿对象，而是把雷雨发作时可能产生的声音作一概括。比如，它一般比较沉重、暗淡和刺耳。然后再用音乐的声音去模仿这种类型的声音。著名的匈牙利美学家卢卡契曾经把这种模仿叫做"寓意模仿"。①寓意模仿在音乐作品中也比较常见，西贝柳斯《第三交响乐》的末

---

① 乔治·卢卡契：《审美特性》，中国社会科学出版社1986年版第342页。

乐章，作曲家通过两个特性音调，即急促的低音震音和震音背景下沉重的音响概括地模仿了雷雨交加时的自然现象。寓意模仿实际上已经开始摆脱模仿的特征，而向象征靠拢。与象征不同的是，它还没有完全脱离对外表特征的表现；至于象征，比如：用声音象征光明，则在象征物与被象征物之间完全不存在外表上的联系，它们只在含意上具有某种一致性。

二、音乐感性材料的象征性和暗示性

所谓象征，即用一种现象去表现另一种在外形上和它完全不同，但在含意上相同或相近的现象。音乐的声音可以通过象征性的手段去表现某种客观现象或物质对象。象征性是音乐的声音所具有的一种表现特征。

由于象征的本质在于用一种现象去表现另一种和它在形式上完全不同的现象，所以，音乐声音的象征性首先体现在用声音去象征声音以外的事物。比如：德彪西的管弦乐曲《大海》第一乐章，作曲家用定音鼓的弱奏(PPP的力度）象征大海的平静。一般说来，大海的平静是一种状态，主要依靠人的视觉去感受。虽然，平静也有听觉感知上安静的因素，但这主要还是一种视觉感知。作曲家在这里用声音象征视觉形象的依据是，人们既然能听到如此弱小的声音，周围一定非常平静，这不是一般的平静，而是大海的平静。此外，作曲家还往往用特定的声音象征某种概念。比如：用小号或铜管乐象征英雄凯旋等等。

在有些作品中，作曲家仅仅用声音的某种属性去象征一些事物和现象。比如：肖斯塔科维奇在他的《第七交响曲》第二乐章中，通过力度的变化象征远和近的空间距离。作曲家通过由弱到强，再由强到弱的力度变化，象征法西斯军队从远处而来，从近处而去的行进过程。波兰音乐学家丽莎把这种通过听觉而感受到的空

间距离叫做"视觉——空间表象"。①类似的例子还可以从德彪西的管弦乐曲《大海》的第一乐章中看到。在该乐章的结束部分，作曲家用PPP—fff极鲜明的力度对比象征由深及表的动态过程，以此表现海水从海底翻滚而起的浩大气势。

通过音色要素象征某些事物或现象，在音乐作品中也较为常见。比如：小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》表现楼台会的一段，作曲家用小提琴象征女性，用大提琴象征男性。一般来说女性总是比较纤细、柔和，它的特性与小提琴的音色相似；而男性相对来说总是比较深沉、庄重，它的特性与大提琴的音色比较相似。同时，无论是小提琴还是大提琴，它们的音色都比较富有人情味，善于抒情，用它们来象征人物非常妥当。何况，《梁祝》表现的又是爱情的主题，男女恋人之间的诉说，也必定是深情的。当然，在音色和人物之间并没有必然的联系，音色和爱情的事件之间更是毫不相关，它们之所以能够引起人们对《梁祝》主题的联想，完全是因为象征性表现的结果。

音乐中的声音还往往通过一些技术手段象征某些事物和现象。比如：格里格在《培尔·金特》第一组曲第一分曲《朝景》中，运用三度转调来象征旭日东升的情景；冼星海在《保卫黄河》中，运用四部卡农的手法象征黄河之水一浪推一浪和波澜壮阔的抗日浪潮。在这里，转调的手法和太阳升起的现象，以及卡农的手法和抗日浪潮之间并没有必然的联系；它们之间主要是通过象征性关系联系起来的。这部分内容实际上已经牵涉到表现形式问题，我们将在音乐的形式这一章中述及。

除了模仿和象征以外，音乐中的声音也往往具有暗示的功能。

---

① 卓菲亚·丽莎：《论音乐的特殊性》，上海文艺出版社1981年版第27页。

所谓暗示，即不去指明它，而是靠人自己去理解。模仿即直接指明它要模仿的对象，象征即间接给人指定想象的方向，暗示则在任何情况下都不会指明，它需要接受者自己去领会。对于非自然性和非语义性的音乐的声音来说，暗示具有特殊的意义。音乐声音的暗示主要是寓意性的，它往往从对现实现象的概括中而来的。它与寓意性模仿不同，因为它并不是从模仿对象的声音特征出发，而是通过声音造成的特定气氛去暗示某些事物和现象。比如：柴科夫斯基《第六交响曲》的引子，它通过声音所造成的惨淡的气氛暗示乐曲悲剧性的内容；舒曼《降B大调第一交响曲》的引子，通过流动性的声音现象造成明快和充满生机的气氛，以此来暗示万物苏醒、春回大地的气象。

综上所述，音乐的感性材料——声音并非一般意义上的声音，而是一种非自然性、非语义性和非对应性的声音。它是建立在创造性基础上的，这种创造性因素又蕴含在模仿、象征、暗示和表情等表现手段之中。所以，从总体上来说，音乐的声音是一种表现性的声音。无论是古典音乐还是现代音乐，它们都没有离开这个基本原则。有人说巴赫的钢琴赋格曲并不表现什么，作曲家的创作完全是一种技巧上的构思。但是，假如我们仔细地去分析和聆听其中精致的音响结构，包括作曲家所标明的表情记号、速度记号和强弱记号的话，一定会发现音响现象以外的一些表现因素。这也许并不是作曲家的意图，但它却是客观地存在于音乐声音中的艺术要素。现代音乐中的噪音运用也没有摆脱表现这个基本原则。比如：潘德列茨基的《祭广岛受难者的哀歌》，其中采用弓根和指尖敲击乐器的面部，以及在琴马和系弦柱上演奏所发出来的噪音，也都是一种表现性的声音。那些尖锐刺耳而又十分奇特的噪音，无疑是象征一种紧张的状态，而这种紧张的状态又通过暗示恐怖

的气氛去表现那种极度痛苦的感情。再如：马利奥·达维多夫斯基的作品《长笛与回声》，其中长笛用超吹的方法发出的刺耳高音，并没有使人怀疑它的音乐性；因为，它是作为某种特定的表现出现在音乐段落之中的。正因为如此，我们可以这样说，所谓音乐性就是声音的表现性，一部音乐作品成功与否也完全取决于它的表现性程度如何。当代著名的法国美学家米盖尔·杜夫海纳曾经说过，"伟大的画家总是把自己提高到表现性的水平之上。"① 这句话更适合于音乐，因为音乐家无法再现真实的生活，它的全部意义都在于表现周围的客观世界；可以说，没有表现，就没有音乐。表现性是衡量是否作为音乐的声音的最高标准。

另外，我们还应该强调一下，在音乐声音的表现性因素中，占主导地位的应该是表情性。无论是模仿、象征还是暗示，它们都渗透着表情性的因素。比如：柴科夫斯基《第六交响曲》的引子，大管沉闷的音色、微弱的力度、迟缓的节奏和盘旋在不稳定音上的旋律进行，它们不但暗示了一种灰暗、阴郁的气氛，而且也表现出一种悲观、痛苦的情绪状态。斯美塔那的交响诗《沃尔塔瓦河》的开始，木管乐器用中等的速度奏出微微起伏的旋律，作曲家用它象征溪水流动的运动状态；但这种象征又是建立在感觉的基础上的，它不但体现出作者对这种运动状态的模拟，而且还体现出人们感觉到这种动态后所产生的内心体验。格里格《朝景》中的上三度转调，它不仅仅象征旭日东升的情景，而且也必然给人一种情绪向上的感受。有些音乐作品虽然含有模仿、象征和暗示等表现因素，但在它的声音整体中，仍然以表情为主导。前面曾经例举过的肖邦《雨滴》前奏曲，其中模仿雨水滴漏的节奏只是全

---

① 杜夫海纳：《美学与哲学》，中国社会科学出版社1985年版第228页。

曲的一个背景，而上方富有表情性的音调才是这部音乐作品的主体，寂寞、凄切的音调在单调的节奏背景下，十分生动地表现出当时作者的内心感情。

第三节　音乐感性材料的现实基础

前面我们曾经把作为音乐感性材料的音响与自然音响和现实音响做过比较，并认为音乐的音响是非自然性、非语义性和非对应性的，它是一种创造性和表现性的音响。那末，这个结论是否意味着音乐的音响是一种超乎现实的感性材料，它与自然和社会没有丝毫的联系？当然不是。我们认为，音乐的感性材料无论作为一种声音现象还是作为一种音响运动形态都与客观实现有密切的联系，所谓创造性和表现性的基础也正是客观现实。下面我们来具体讨论这个问题。

一、音乐音响现象的现实基础

音响，即声音，是物质的运动形态之一。音响的产生是由发音体振动空气、造成声波引起。一旦它作用于人的听觉分析器。就引起人的听觉感受。在人类社会中，存在着各种各样的音响。但归纳起来，大体上只有三种，这就是我们曾经谈到过的自然音响、语言音响和音乐的音响。

自然音响，亦称日常音响，一般指自然界或人类日常生活中发出来的音响。它们之中的绝大多数是只具有物理属性的噪音。它们在日常生活中所起的作用也仅仅是指示发声体，即这个声音是出自什么发声体。所以，如同前文所说，自然音响与客观实现的事物之间，总是存在某种对应性的关系；也可以说，自然音响本身就是客观现实。

音乐的音响虽然是非对应性的，但从它的发生来看，却与这些对应性的自然音响有着密切的关系。我国古代音乐中所说的八音：金、石、土、革、丝、木、匏、竹，一般是指制造乐器的八种物质材料。人们之所以会根据这些物质材料制造出不同音质与音色的乐器，正是在千百年的实践中，对这些发音体的物质属性进行摸索、研究后，加工、改进的结果。人们对于音乐音响的一些基本概念，诸如音高、音色、音质等的形成，也是与受自然音响原始形态的启发有关。

当然，音乐的音响与自然的音响之间的联系并不仅仅在于物质基础方面，而且还在于作为自然音响对应物的发声体本身和作为音乐音响象征物的表现对象之间的联系。在自然音响中，也有比较谐和悦耳的一部分，比如：小溪流水的潺潺声、风吹树叶的沙沙声、小鸟清脆的鸣叫声等等。这些声音现象往往在一些音乐作品中被加以艺术性的模拟或象征。这种现象之所以发生，正是由于在这些自然音响本身的原始形态中蕴含着使它可以被音乐做艺术加工的审美因素。

在自然音响中，还有一部分声音从音响性质来说虽然是尖锐刺耳的噪音，例如：狂风暴雨声、海涛轰响声、战马嘶叫声、刀枪撞击声等等；但是，由于它们和特定的生活情境有联系，也具有某种艺术素质。所以，在缓和它们的自然烈性之前提下，也能在音乐中被加以艺术地模拟。这些对自然音响的艺术模拟，正是音乐的音响与现实之间的联系的一种表现。它在音乐中所起的作用，一方面是指示发音体，使人们通过对这些自然音响艺术模拟的感受，联想到某些现实情景和环境。另一方面，由于这些自然音响在音乐中已经被“人化”，它们已经失去了原来的自然属性；所以，也能作为传达人的情感与思维活动的一种象征体来发挥作

用。比如：贝多芬《“田园”交响曲》和舒柏特歌曲伴奏中对小溪的模拟，能使人获得由感受到大自然愉悦而引起的人的情感上的满足。中国古曲《十面埋伏》，其中的戳杀迸裂之声也能使人感到一种杀伐之氛。当然，所有这些自然音响，在音乐中的模拟，都必须经过挑选、加工和改造，使之音乐化。而且，它也只是在很少的一部分音乐作品中，作为一种辅助手段来使用。

语言音响就其本质特征来说，是人类在长期的社会实践中所创造的一种表述概念、传达思想的声音符号。这种声音符号的形成完全依靠着社会性的约定俗成（像声词“叽咕”、“咔喳”、“扑通”等等只是语言音响中的一种例外）。在思想概念和它的声音符号之间并不存在内在的有机联系。正如马克思所说：“在象征性标志名称与本体之间没有共同点。”不同民族在表达相同的思想概念中所采用的是完全不同的声音符号，它们之间的交流只能靠翻译。语言正是由于具有表述概念和传达思想这一本质特征，而使它在人类社会生活中发挥着极其重要的作用。如同马克思所说：“语言是思想的直接现实，”它渗透到生活的各个领域，成为人们交流思想、相互联系的不可缺少的手段和工具。

然而，语言音响和音乐音响发生关系的接触点，却并不在它是传达概念的声音符号这一本质特征方面。相反，它主要表现在作为表达概念时的从属因素，即语言的表情音调以及诸如喜笑、痛哭、感叹、呼喊等非语言的表情音调方面。这些表情音调在音乐中起着比任何自然音响都更大的作用，它给音乐音响的表情性提供了重要的现实依据。

苏联音乐学家玛采尔在《论旋律》一书中，对语言与音乐的关系给予了特殊的重视，他指出：“语言的音调的敏锐性和表情性是不容怀疑的。我们在倾听别人说话时，在不了解个别词句的情况

下，也能抓住谈话的性质，分清肯定的、坚决的音调与疑问的、犹豫的音调，愤怒的、恶意的音调与温柔的音调，分辨出平和的谈话和争吵。音调以无限多样化的方法表达出谈话者的感情和他对自己所说的话的态度。按音调来判断语句的真实意义并不是偶然的，因为最大的直接性和对情绪的鲜明的渲染是音调表现力的重要特征。"①

音乐的音响与语言的表情音调以及非语言的表情声调的密切关系是随处可见的，可以说，这是任何一首优秀的声乐作品所必备的条件之一。比如：舒柏特的歌曲《魔王》，作者通过对几个不同人物的言语的表情音调的处理，叙述者——同情的，父亲——抚慰的，儿子——惊恐的，魔王——诱惑的，把人物的性格和情感刻画得非常生动逼真，从而赋予这首歌曲以戏剧性的表现力。穆索尔斯基的《跳蚤之歌》以及不少歌剧咏叹调在这方面都非常突出。这方面的例子，在中国的歌剧、戏曲和歌曲中也非常多，比如：赵元任的《卖布谣》、《教我如何不想他》，聂耳的《码头工人歌》、《铁蹄下的歌女》，张寒晖的《松花江上》，贺绿汀的《嘉陵江上》等等。贺绿汀在谈到他创作《嘉陵江上》这首歌曲时说："这首歌曲的歌词不是'豆腐块'，却是一篇散文一样的诗，又是相当长。我曾试图用各种办法去写它，都失败了。最后我把它背熟，一个人在长江边上走来走去轻声朗诵，用朗诵的语势去摸索曲调的旋律，然后找到了写作该曲的办法。""全曲感情的变化完全根据诗情的发展与朗诵抑扬顿挫的音调来创造歌曲的旋律和调性的转换。"② 贺绿汀的这段话虽然涉及到一些单纯音响现象以外的一些表现手段（旋律、调性等），但它至少说明了语言音调对于作曲

① 玛采尔：《论旋律》，音乐出版社1958年版第10页。

② 贺绿汀：《贺绿汀音乐论文选集》，上海文艺出版社1982年版第197页。

家用音响创作音乐的重要影响。

当然，我们这里所说的语言音调与音乐的关系，主要指语言的表情音调，而不是指语言的自然音调。同时，作曲家如果过分拘泥于语言音调，则将适得其反，这不仅会导致曲调的贫乏化和刻板化，而且还将会导致艺术性的衰退，阻碍音乐的发展。这种情况在中外音乐史上都曾有先例。例如昆曲后期的衰落，达尔戈梅斯基的歌剧《石客》的失败等等。我们不但应该看到一些优秀音乐作品在运用语言音调上的成功经验，而且更应该注意到作曲家在运用语言的节奏和音调时，总是根据音乐自身的规律对它进行艺术的把握和加工。

语言与声乐作品的关系的确十分密切。那么，在音乐中占较大比重的器乐音乐是否也如此呢？玛采尔曾对此做过论述，他说："器乐的旋律不受声乐发音的许多条件和困难的限制，也不受人声音域、呼吸量和其他特性的限制。但尽管器乐旋律具有许多特点，它们的规律性基本上仍然与人声的规律性相同。""旋律的历史起源、旋律的实质本身也与人声、歌唱的概念和作为生动表现的音调的概念有着密切的联系。"① 杨荫浏先生也对这个问题发表过见解，他认为"从历史上看，声乐的发展曾经是器乐发展的先导，又是器乐发展的基础。历史上有无数器乐作品是从原有声乐作品上加工改编而来；有不少器乐种类曾通过为声乐服务的漫长过程而后逐渐脱离了声乐，形成其独立的器乐体系。"② 声乐对器乐产生影响的例子非常多，这不仅表现在根据声乐曲发展变化而成的器乐曲，而且也表现在独立的器乐形式中。我们往往可以从器乐作品中找到歌唱性的旋律，找到其中音调的进行趋势、句逗

---

① 玛采尔：《论旋律》，音乐出版社1958年版第12页。

② 杨荫浏：《语言与音乐》，人民音乐出版社1983年版第90页。

的划分以及节奏特征与语言的表情音调之间的密切关系。

以上是就音乐音响与现实音响，包括自然音响和语言音响的关系所做的分析。从中我们可以看到，音乐仅仅就其音响现象来说，也是有现实依据的，音乐音响的表现力也基于客观现实之上。这正是音乐的音响能够表现现实内容的原因之一。

二、音乐音响运动的现实基础

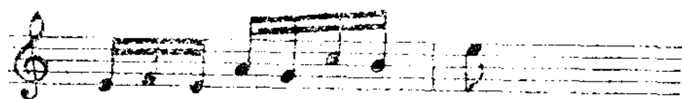
如果说诉诸于听觉的现实音响世界比起诉诸于视觉的现象世界有很大的局限的话，那么，运动这个因素却把音乐和更广大的现实世界联系起来，因为运动是无所不在的。大自然中的星辰运行、日月出没、四季交替、生物滋长；人体心脏的跳动、血液的循环；人的起卧行止，各种活动，直至人的情感、思维无不在变化运动。还有某些感官不能察觉的，例如宏观的宇宙，微观的原子、分子也都在不停地运动。世间一切事物的运动都不是孤立的，时时刻刻都处在相互运动的关系之中，这种关系构成了一个庞大的运动体系。这个运动体系作为生命的存在形态，在时间与空间中呈现为各种不同的运动形态、能量以及结构形式。音乐之所以能够具有表现客观事物的能力，最重要的因素就是它在运动方面所具有的表现力。

音乐的运动和物质的运动有质的区别，音乐的运动并不是客观物质运动的直观再现，而是创作主体对这些客观物质运动的一种艺术概括。这种艺术概括是在许多具体的运动现象的基础上，通过人在社会实践中生理的与心理的特殊作用，作曲家把客观的物质运动形态具体化为音乐音响的运动，从而形成了一种音乐运动与客观世界运动相互作用的关系。这样，音乐就不但能够反映单纯的客观现象的运动。例如：队伍行进、列车奔驰、某种单纯的情绪转换；而且通过这种艺术概括作用，还能够表现复杂的矛

盾运动。例如：社会势力的矛盾冲突、人的思想运动、客观事物内部的复杂关系等等。

关于音乐音响运动和现实运动的关系，丽莎曾经有过一段论述，她说："在靠视觉材料来显示的绘画式雕塑中，我们可以看到人的形象，以及现实中其他可见的、可触的客体；在靠文字显示的文学中，我们可以看到事实、形象、冲突，以及经过了概括的，但又似乎是'直接来自生活'，或多或少地反映了'真实'的事件。而音乐却不能以这种方式直接地复现现实中一系列其他运动现象和音响现象，其中也包含带有旋律、表情音调的人类口语。不过音乐只能提供这些现象的某些特征，其中首先是它们的运动的特征。"① 那么，音乐所提供的这种运动的特征，和现实是一种什么关系？亦即它的表现性体现在什么地方，它的现实基础是什么呢？下面我们将通过一些具体的例子来讨论这个问题。

德国音乐学家迈耶尔在《时代变迁中的音乐》第一部第二章中曾经举过这样一个例子②：



迈耶尔认为，作为乐音运动的形象，它是和下列各种感官的印象是相应的。

视觉方面的如：

（1）静止的或固定的形象（物体的轮廓或凝固了的）。



=参差的山峰倒影

（2）活动的形象（作为运动的轮廓）。

---

① 丽莎：《论音乐的特殊性》，上海文艺出版社1980年版第25—26页。

② 恩·迈耶尔：《音乐美学若干问题》，人民音乐出版社1984年版第26—27页。



=驰骋者的形象

听觉方面的如：

（1）在自然界出现的。



=风的咆哮

（2）由人所形成的：语调的抑扬。例如：



原文为："……ging's fort in sausendem Galopp!"(Bürgers"Lenore") ①

从乐谱本身看，在视觉方面呈现出乐音动态的上升与下降。这清楚地证明感官的统一性也存在于乐音的运动中——听觉所知觉到的运动形式会由视觉保持下来。同时我们还必须注意到，这些外在的运动形象中还可能蕴藏着内在的情感的形式，上面的例子可能是怒气发作的情感状态。

音乐的运动形式是现实运动的艺术加工与概括的实例可以说比比皆是。莫差特的《土耳其进行曲》、苏克的《轻骑兵》、笛子独奏曲《牧民新歌》、笙独奏曲《草原牧歌》等作品中的节奏都源于马的奔驰的节奏和律动。水的流动的不同姿态成为描写水的音乐所采用的音响运动之现实基础。其中有静缓的潺潺溪流，这种动态在舒柏特歌曲描写水流的伴奏中以及交响诗《沃尔塔瓦河》开始的音乐中都可以清楚地感觉到；也有惊心动魄的狂波巨浪，这种动

① 此句意为"……喧呼着奔驰而去！"出于彪格尔（德国诗人，1747—1794）的《雷诺尔》。

态在交响诗《舍赫拉查达》第一乐章描写大海的音乐中也可以清楚地感受到。摇篮的晃动形态正是摇篮曲基本节奏的现实基础，天上浮云的飘动姿态也正是描写云彩的音乐（如德彪西的《云》）所采用的冉冉音流之现实基础。所以，运动形态可以说是音响与表现对象之间最基本的联系渠道或中介环节。

下面我们再举两首短小精悍的音乐作品来说明这个问题。一首是丁善德的儿童钢琴曲《扑蝶》，它是由实际存在的、可见的并具有空间特性的物体运动转化为音响运动的例子。乐曲中欢快、跳跃的音调正是从现实的事件中提炼出来的。“扑蝶”这一事件主要包括以下三种动态：一是蝴蝶飞舞的姿态，二是儿童扑蝶时奔跑、跳跃的动作，三是儿童欢快喜悦的心情。作曲家把这三种运动形态融合、概括为一种特定的运动观念，然后运用音响运动的手段形象化地表现出来。另一首是肖邦的《C小调“革命”练习曲》，它是由心理运动转化为音响运动的典型例子。作曲家创作这首乐曲的依据正是由现实的事件引起的汹涌澎湃的情感波涛。肖邦在这部作品中并没有去表现华沙革命失败这一历史事件，而只表现他自己对这一事件的感受；无法控制的悲痛和愤恨。音乐中左手快速、连续的音型与右手斩钉截铁的动机正是悲痛和愤怒的情感运动的艺术概括。在这里，我们要补充说明的是，音乐的音响运动所表现的外在客观运动与内心情感运动并不是那么截然孤立存在的，它们往往互有渗透，并且相辅相成。从音乐的基本特性来看，它的任何表现，包括摹仿性较强的作品中的艺术表现，都脱离不开作者主观的情感态度。《扑蝶》表现的固然是客体的运动形象，但它蕴含的盎然生趣和快活的情调分明是作者对于这一客体运动形态的内心感受。肖邦的“革命”练习曲，应该是主观的感情动态的表现。但我们也不能那么武断地说，在肖邦的创作过程

中，丝毫没有任何外在形象，诸如汹涌的波涛、风暴一般的战斗场面等等因素在起作用。所以，我们认为音乐的音响运动是有深刻的现实基础的，它包括客观事物的运动和主观的感情运动。

第二章　音乐的形式

所谓形式，即构成事物的各种元素之组织或安排。它虽是事物的外形，但却有其内部的组织规律。人们往往容易把音乐的形式与曲式结构等同起来，但实际上，曲式结构仅仅是音乐形式的一种组织手段，是它的一个下属成分。音乐形式具有特殊的组织规律，它是构成音乐各种元素的组织和安排。所以，要考察音乐的形式，首先应该考察音乐形式的构成方式。

第一节　音乐形式的构成

既然音乐的形式是构成音乐各种要素的组织和安排，那么，音乐形式的构成必然包含着以下三方面的内容。其一，构成音乐形式的各种要素是什么；其二，对于各种要素的组织和安排的手段有哪些；其三，这些组织手段的依据是什么，即在要素和手段之间是通过什么因素联系起来的。

一、音乐形式的基本要素

要确定音乐形式的基本要素，首先必须以作为音乐感性材料的声音之特征为依据。我们曾在第一章中指明：表现性是衡量是否作为音乐的声音之最高标准，而在音乐的表现性因素中，表情性又占据主导地位。因而，音乐形式的基本要素，应首先取决于表情性的因素。

表情一般指人从面貌或姿态上表达内心的思想感情。音乐的表情指的是用音响去表现类似于人的情绪活动的运动状态。心理学一般认为，人的情绪活动在运动形态上主要表现为强与弱、紧张与松弛、激动与平静的两极变化。我们可以把通过音响体现出的这些两极变化看作是构成音乐形式的基本要素。其中，强与弱的变化体现为力度的要素；激动与平静的变化体现为速度要素；紧张与松弛的变化在时间上体现为节奏要素，在空间上则体现为音程和音高的要素。因而，我们认为音乐形式至少应包括力度、速度、节奏、音程(包括音高)等基本要素(关于音色问题，后文将详述)。

假如，我们仔细地观察古往今来的音乐实践的话，就会发现以上的推论与实践完全相符。无论是公元6世纪的格里哥利圣咏，还是本世纪60年代意大利作曲家贝里奥(L•Berio)创作的《面容》，它们的音响都没有摆脱这四种最基本的要素。《面容》是一部为广播演出而写的作品，它使用了人声和电子音响。作曲家说它"纯粹是一首广播演出的作品，是一部从未被写下来的'戏剧'的录音带。它并没有表现有意义的言论，而只是言论的外观。只有一个单字是发出声音并得到重复，即'Parole'。从口齿不清到发音清晰的'言语'，从哭到笑到唱，从模仿特定的语言音调变化到'失语症'等等。所有这些人声都是不断地同电声结在一起的。"《面容》尽管从观念上离弃了传统音乐，听了它甚至会使人感到不可容忍；然而，它的音响之基本要素与十几个世纪以前的音乐完全一致。对于初次接触20世纪先锋派音乐的人来说，看到潘德列茨基写的乐谱一定会感到茫然。假如翻开《祭广岛受难者的哀歌》的一页总谱，人们也许会搞不清它究竟是一张什么图表。但是，尽管它的记谱方式与传统的总谱相距甚远，仍然非常清楚地体现出力度、速度、

节奏与音程这些基本要素。甚至对于那些只具有初步乐理知识的人，一经讲解也能清楚地分辨出这些要素的标记。

此外，音乐中还存在一个不可忽视的基本要素，它体现了物质形态内部质料的基本特征，这就是音色。音色是一种表现情绪变化的综合性因素。它不仅能表现情绪的紧张与松弛、激动与平静的变化，而且还能表现情绪的积极、增力和消极、减力的变化。比如：高音的音色往往具有造成紧张、激动和积极、增力的效用，低音的音色则往往能表现松弛、平静和消极、减力的情绪特征。当然，音乐中音色的表现力主要体现在不同的乐器和人声的特征上；比如：管弦乐队中的木管、弦乐、铜管、打击乐等不同的乐器组以及人声中的不同声部，这些具有不同个性的音色，对音乐的表现起到重要的作用。所以，从表现性的角度去衡量音乐形式各要素的话，音色应该占据第一位。正因为如此，音色的运用从来不容被忽视。甚至可以这样说，愈是近代的音乐，音色在音乐形式各要素中的地位愈高。我们在区别浪漫主义音乐和古典主义音乐的特征时，往往把音色作为一个重要的比较方面。浪漫派音乐中音色的丰富性和变化性的确是古典音乐所不可比的。到了德彪西时代，音色在音响诸要素中的地位显然又提高了一大截。在20世纪音乐中，音乐形式的其他要素忽明忽暗，唯独音色艺压群芳，越来越受作曲家的宠爱。一般认为，音色主要体现在乐器的运用和组合以及和声两个方面。我们回顾一下欧洲音乐史就会发现，巴赫时代的管弦乐队和19世纪后期瓦格纳时代的管弦乐队，它们在乐队的编制上是无法比较的。到了20世纪，作曲家在开辟乐队新的音色方面简直令人吃惊。从莫差特到瓦格纳以至德彪西时代，和声色彩发生了翻天复地的变化；尤其是近代和声的色彩变化，实在是令人眼花瞭乱。假如连续聆听巴赫、莫差特、

贝多芬、柏辽兹、瓦格纳、里查·斯特劳斯、德彪西、勋伯格和潘德列兹基的管弦乐片段的话，一定会觉察到音色对于不同时期音乐家的创作所起的巨大作用。所以，音色应该是音乐形式要素最重要的成份。

当然，音色和节奏、音程(音高)、速度、力度等音乐的形式要素，尤如机械的零件，它们各自都不可能代替音乐形式的整体。这些要素的简单相加或拼凑，如同机械零件的汇总，也无法体现出音乐形式的特征。只有当它们按照一定的组合规律，有序地结合成一个整体的时候，才能显示出音乐形式的结构特征。因而，音乐的形式是一个严密的有机体，它通过旋律、和声、复调、配器、曲式以及现代作曲法等一系列组织手段（通常称之为作曲技法)，把各类基本要素综合在一起，从而体现出一个独特的、其他事物所不具有的形式整体。

二、音乐形式的组织手段

音乐形式的各种组织手段是音乐的各种基本要素的有序的组合方式，它们之中必然包含了一种以上的形式要素。旋律，它首先具有音高关系，其次包含节奏因素；另外，它还体现了强弱的基本规律，即节拍关系。和声，它一方面体现出音程关系，另一方面又体现出音色的特征；同时，横向的和声连接又具有旋律中的形式要素，它既有音高的趋向(和弦的解决)，又具有节奏韵律(即所谓和声节奏)。复调，它是两个或两个以上的独立的声部的结合。所谓独立的声部，即独立的旋律，所以，复调首先具有构成旋律所需要的各种形式要素(音高、节奏、强弱变化——节拍)。此外，复调的基本手法是“对位”，即音对音，这又是一种音程关系。曲式，它是一种对音乐进行全过程各个阶段的划分，它体现出音乐律动的整体规律；所以，它实际上是一种音乐进行的整体

节奏。在曲式的组织原则中，调式和调性是非常重要的依据。调式是一群音的组织规律，它包含横向的音高的倾向关系和纵横结合的和声关系。调性即调式音高，它是不同高度上的调式。配器，它是乐器配制和组合的手段，具体地说，是一种对不同的音色选择的手段。配器实际上也包括对不同高度的乐器选择，因为事实上存在着高、中、低音不同音区的乐器。所以，配器法不完全是一种音色上的技法，也包括不同音区(音高)的乐器在高度上的组合技法。

从上述的内容可以看出，音乐形式的组织手段是以音乐形式的基本要素为基础的，每一种组织手段都含有或暗含着一种以上的形式要素。那么,在这些组织手段和形式要素之间是通过什么因素联系起来的,也就是手段运用要素的依据是什么？我们认为,在形式要素与组织手段之间有一个中介环节,这就是形式美的法则。

三、形式要素与组织手段之间的中介环节——形式美的法则

在人们生活中或自然界中的美的事物，首先展示给人们的总是它在形式上的特征。这些形式组成的基本要素或质料虽然不同，但它们在组合的方式上往往有许多共同的规律。比如：不同声音之间的组合和不同色彩之间的组合，它们都是建立在“对比”的组合规律之中；相同声音的重复和相同色彩或图案的重复排列，它们也是建立在相同的组合原则——整齐一律之上。这些体现形式要素组合方式的原则或规律，人们往往称之为形式美的法则。形式美的法则是人们在长期的审美活动中，对现实生活和自然中各种美的形式的概括反映，它一旦被总结出来又能指导人们去创造美的形式。这些法则也是人们在审美活动中的一种自然的心理需求，它随着人们审美意识的发展而得到不断的更新。比如：人们最初以“和谐”为审美准则，后来又把“对比”看成是新的准则。随着人

们审美活动的不断丰富，他们也许又对这种单纯的对比感到不满足，又去追求新的原则，于是又产生了“多样统一”的审美准则。所以，形式美的法则源于实践而用于实践，它成为人们在创造和感受美的事物的活动中不可缺少的一种基本法则。

音乐形式中的基本要素和组织手段之间也同样是依靠形式美的法则联系起来的。这表明人们在把音乐形式中的各种自然要素通过组织手段表现出来的时候，并不是盲目的或偶然的，这种表现是一种依赖于一定规律或法则的创造性的活动。假如我们仔细分析一下音乐形式中的各种组织手段，就会发现这一看法完全正确。

一般认为最主要的形式美的法则有以下几种：和谐、对比、比例、整齐一律、对称均衡、调和对比、节奏韵律、多样统一等等。音乐形式的基本要素和组织手段之间正是通过这些法则联系在一起。

旋律包含音高、节奏和强弱节拍三种要素。所谓音高，在旋律中即音的高、低走向。假如我们用一条线把这些高、低不同的音连接起来的话就会成为一条起伏的曲线，人们往往称之为旋律线。我们仔细观察任何一条旋律线，都会发现在这些有形可见的线条中包含着许多形式美的法则。首先，它具有一种对比因素（高与低）；其次，还具有对称均衡的因素，旋律一般都从主音开始再回到主音；有时旋律还往往重复一个固定的音型，这又是整齐一律的体现。节奏是一种时值对比的关系，一首乐曲往往有一个基本的节奏型，但又不可能永远使用这个节奏型，总是在统一的基础上不断地对比发展，这就是多样统一的法则。节拍在音乐中主要指一种强弱的规律，这一规律往往贯穿在一个相对独立的音乐片段中，这也是整齐一律的体现。

我们再来看和声。和声是建立在和谐的法则之上的。任何和弦，不论它们是多么不协和，都是为了追求整体音响效果，即追求那些凝固在一起的音响效果。所以，从本质上来说，任何和弦都是和谐的。但各种和弦的和谐程度不同，作曲家也往往不愿意永远使用相同和谐程度的和弦；所以，在这些"和谐体"(和弦)中又免不了出现对比因素。同样是和谐，但又有和谐程度上的对比，这又是所谓调和对比。

曲式中所体现的形式美的法则可以说非常明显。甚至可以这样说，不同的曲式类型本身就代表了一种形式美的法则。一部曲式的原则是整齐一律，二部曲式的原则是对比，三部曲式的原则是对称均衡(A—B—A)，回旋曲式的原则是调和对比 (ABACADA)，变奏曲式的原则是多样统一($AA^1A^2A^3A^4$……)。奏鸣曲式的原则富有综合性，它既有三部曲式的对称性(呈示—展开—再现)，又有二部曲式的对比性(主、副部间的对比)，同时也具有调和对比(呈示部与再现部的关系)与多样统一(展开部的发展)的原则。此外，曲式还往往体现出比例这一原则。所谓黄金分割，即曲式高潮的划分便是一种比例关系。曲式中各部分小节数的比值对于曲式划分也很重要，这也是一种比例关系。

复调和配器等手段也同样体现了这些形式法则的组织原则。复调一方面体现出旋律线条之间的对比，另一方面也体现出音与音之间的对位关系，即它们之间的和谐程度。配器首先也是一种乐器色彩的对比手段，但一部管弦乐曲又往往有一种或几种主导音色，所以，它实际上也包含着调和的原则。

我们也许不会怀疑形式美的法则是形式要素和传统的组织手段之间的中介因素。但是，对于20世纪音乐，对于现代作曲法中所蕴含的深刻的规律性却并不那么容易体会到。其实，现代音乐

中的形式手段在遵循形式美的法则方面也相当突出，只不过它比传统技法具有更大的自由，给作曲家提供了更多数量的各种可能性。勋伯格曾经说过："采用我的十二音作曲法并不能在作曲上得到便利，相反，使作曲更为困难。"① 就拿十二音体系来说，据数学家计算它具有 479001600 个可以加以应用的不同音列。即便是同一个音列，它在处理上亦有很大的可塑性。但是，尽管如此，十二音序列的基本原则仍然非常明确，而这些原则又非常明显地体现出形式美的各种法则。以勋伯格《管弦乐队变奏曲》音列的四种形式为例，其中原型和逆行、转位和逆行转位具有严格的横向对称关系；原型和转位、逆行和逆行转位具有纵向的对称关系。这四种形式在音程上体现出一种比例关系，在时间顺序上又体现出相互对比的关系，同时，从总体上来说，它们又是建立在调和对比的法则基础之上的。

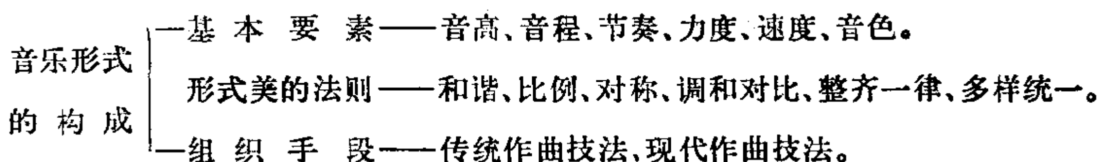
音乐艺术从古典主义发展到现代主义，人们的音乐观念纵然发生了巨大的变化，特别表现在作曲思维上，现代派音乐几乎被人们认为与传统毫无关系；然而，假如我们并不是从技艺上或者从传统的概念上去理解诸如和声、对位、曲式等等手段，而是从构成这些技法的最一般的美学原则去理解它们的话，就会发现现代派音乐甚至是最激进的先锋派，它们的创作仍然与传统保持着某种联系。古典音乐中主导动机的运用，从技艺上看，它是作为音乐展开的一个核心。这种技法的最一般的原则是建立在对比、比例、多样统一等等自然法则基础之上。比如动机的扩展或缩减以及新材料的出现体现出各种各样的对比；动机展开的最终目的又是为了求得变化中的协调和统一。虽然说，贝多芬式的动机展

① 彼得·斯·汉森：《二十世纪音乐概论》(下)，人民音乐出版社1986年版第7页。

开技法在现代派音乐中并不存在，但是，体现在这种技法中的一般法则在它们中间却是常见的。比如：勋伯格的《一个华沙幸存者》，从作曲思维上看，它的构成与传统的动机发展毫不相关，但乐曲中反复出现的序列中的两个音型，与作为主题材料的动机十分相像。一个是序列开始的四个音，由小号演奏．它先后出现在乐曲的开头第25小节、31—34小节、61小节等多处；另一个是序列开始的小二度，它分别出现在第11、31、41小节，44—46小节、51小节等多处。这两个音型并不是乐曲中音乐展开的核心因素，并没有展开的功能，它们与传统的动机发展在技法上没有直接的联系。但它们的一再出现又无疑体现出多样统一的形式美的法则。

潘德列茨基的《祭广岛受难者的哀歌》并没有传统意义上的曲式结构，因为它既无调性对比，也无主题和材料的对置。但它却通过“长音”和“非长音”① 的音响对比展现出三部曲式的结构原则。这一原则并非传统三部曲在技法（调性对比，主题对置）上的原则，而是三部曲式所依据的最一般的形式美的法则。所以，无论作曲技法发生多大变革，音乐音响构成的最一般的原则永远不变。“关于一首音乐作品风格之基础的一般原则，关于展开的逻辑性和简洁性的一般原则，关于体现在作曲家写在纸上的音符中的音乐感之完整性的一般原则永远不会变改。”②

最后，我们用一个简单的图式把音乐形式的构成作一概括：



① 潘德列茨基用两种最基本的音响作为他创作的核心手法。其一是持续长音的音响，其二是非长音的音响。

② 潘德列茨基语，引自《二十世纪音乐概论》，人民音乐出版社1986年版，第232—233页。

第二节　音乐形式的存在方式

一、时间的表象

任何物质形式，它都有一种存在方式。由物质材料构成的艺术形式也必然有自身的存在方式。艺术形式的存在方式，首先取决于它的感性材料的性质，或者说取决于由此(感性材料的性质)而形成的主体的接受方式。比如：绘画中的颜色和线条，它们有形可见，人们需要依靠视觉器官去接受。音乐的声音则不可见，但它却能振动空气，人们需要依靠听觉器官去接受。另外，绘画可以无时无刻存在于某个特定的空间，而音乐却受到时间过程的限制。假如没有为音乐设立一个适当的时间过程，它就无法展示出来，即无法存在。

时间可以说是音乐形式存在的关键因素。音乐形式的各种基本要素都必须在时间过程中才能体现出来。节奏本身就意味着一种时间的概念，它是音的长、短交替的规律；有人因此而称节奏为“音乐的时间形式”。速度指的是节奏的频率，即音的长短交替的频率，若没有时间作为准则，速度就没有意义（比如：步行的速度、赛跑的速度、飞机的速度、写作的速度、思考的速度等等，都是通过时间体现出来，所用的时间愈少即愈快）。音高和音程似乎不受时间的限制，但实际上任何声音只要一出现，那怕非常短暂也必然有一个时间的过程，所谓短暂即时间过程的短暂。力度和音色是音质的属性，它们只有在声音存在的前提下才能存在，所以，它们也必然依附于时间。

既然构成音乐形式的各种组织手段是由各种基本要素组合而成的，那么它也必然受到时间因素的制约。旋律本身就是一种音

与音之间横向进行关系，所谓横向，即必定有一个前后的过程，这就是时间过程。和声具有纵向的音组合关系，它依靠时间的长短来判断自身存在多久。和声还有横向的连接，它也在时间过程中得以完成。复调是多旋律的结合，它必然在时间中伸展。曲式中的段落划分不像建筑或绘画结构那样可以定时定点作划分，音乐的形式结构只有通过时间才能顺序地展开。一座建筑物一旦落成，任何时候都以整体的姿态出现；绘画作品也永远是静止的。或许人们能从一幅画中感受到马的奔驰或江河奔腾，但却永远不可能测出绘画作品中的物理移位或实际过程。音乐的结构却不同，它完全建立在时间过程中，所谓曲式，即曲式过程，其中可以被划分的各个段落不可能同时并存，必然有一个前后的时间关系。配器从它本身的功能来看虽然没有明显的时间因素，但它永远依附于其他组织手段之中，配器随着音乐形式在过程中展开而赋予自身以时间因素。

音乐形式中所包含的形式美的法则也是依靠时间展示出来的。在视觉艺术中，形式美的法则不受时间限制，一目了然。比如：对称的图案总是作为一个整体同时映现在人们的眼帘中；绘画中的比例关系也无须人们用时间去等待就在视觉感受中形成；雪花的图案多种多样而共同呈现出六角的形状，人们一眼就可以看出蕴含在其中的多样统一的法则。在音乐中，形式美的法则只能在时间的过程中展示出来。比如：音乐形式中的整齐一律，或是长音持续，或是音型和节奏重复，它们都只有随着时间的延伸才能展现，都是一个绵延的过程。对称的原则也一样，我们虽然可以用A—B—A的图式把三部曲式的结构特点模写下来，但通过音响体现出来的真正的三部曲式，它们的每一个段落只能分时分刻依次展现而不能同时重叠。时间对于音乐形式如同光对于颜

色，没有前者决不可能有后者。

时间作为一个物理概念，主要指"物质存在的一种客观形式，由过去、现在、将来构成的连绵不断的系统。是物质的运动、变化和持续性的表现。"我们通常说时间一去不复返，它实际上只道出了物理性时间特征的某一方面，时间还有另一种含义，即时间间隔，也就是通过时间计量来测定某一个起点和终点的时间过程，它通常用时钟等计时仪器来测定。音乐中的时间既不是一去不复返的历书时间，也不是通过计量来测定的过程性的时间；它与物理时间不同，是一种主观、内在的时间，是一种"生命的、经验的时间表象。"①

我们通常说的音乐应该是一个三合一的概念。第一是作曲家创作出的乐谱，第二是表演者表现出的实际音响，第三是听众感受到的音乐。严格说来，这三个环节都是一个听的过程。作曲家总是通过一种内在的听觉在创作，只有当他在心中听到某些音的时候才能把它写下来，这种内在听觉可以说贯穿在作曲家作曲的全过程中。演奏家也如此，他在演奏时也总是在内心中提前听到那些将要奏出的音响，以便调整自己的演奏动作求得自己满意的声音效果。听众听音乐则是公认的事实，问题在于听音乐并不单纯是听觉器官的活动，它是一种内、外结合的听觉活动。当听众在用耳朵听音乐的时候，内心的听觉也总是在不断地帮助他对感官听觉做出判断。所以，假如把音乐看作是一种时间过程的话，它实际上是一个听过程的时间。在这个过程中，它离不开主观的感受，离不开主体的经验。甚至可以这样说，它已不再是物理性的客观过程，而是靠人们内心的判断来把握的主观过程。这种判断

① 苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社1986年版第128页。

并不取决于物理性的测量原理，而是取决于音乐自身内部的性质和听众感受的习惯经验。假如我们分别听在物理时间上完全相等的两段音乐，一段是抒情的慢板，另一段是快速的谐谑曲；由于音乐的内部性质而造成的听众习惯反应是，谐谑曲比抒情的慢板显得更短。这或许是一种错觉，这种说法或许不科学，但它恰恰体现了音乐时间的独特性。现象学哲学曾对音乐的时间性做过十分深入的论述，其创始人胡塞尔有一句名言："我正在意识到一个声音，也就是这个声音被给予了。你意识到的声音片段作为当下在你意识中的长短正是你所意识到的它的时间。"① 这句话揭示出音乐时间的特性，即音乐的时间片段是受内心的意识所支配。也就是说它不能用物理性的时钟来计量。当代著名的现象学音乐美学家阿尔弗雷德·舒茨曾在《音乐现象学手稿》中对音乐中的时间因素做过一段具体的论述。他说："现有一部唱机和一些每分钟78转的唱片，如果你看着表可以知道12英寸的唱片每面大约三分钟。这一事实对制作电台节目的人来说很重要，但对听者根本不重要。听一首交响乐的慢乐章和末乐章时如果两者等长，都需12英寸唱片的两面，但听者所经历的时间并不相等。在可以度量的时间中存在着等长的时间片断，可听者听音乐时经历的时间则无法以钟表和机械装置度量。听者经历的时间维度中不存在这种比较的标准，即便有片段，这些片段之间也不存在等同性。"②

音乐的时间与现实的时间之所以不同，是因为它有自己的结构和逻辑模式。现实的时间，无论是历书性（即一去不返的时间）还是过程性的（即某一段时间），它们都是一种纯粹的、单向的线

---

① 胡塞尔：《现象学和现象学哲学的观念》1988年（英文）版第67—68页。

② 阿尔弗雷德·舒茨：《音乐现象学手稿》，中央音乐学院油印版第17—18页。

性过程，可以说是时间的一维体系。在这个过程中，它没有任何其他因素的干扰，人们判断这个过程时，一味以某一点到另一点的线条之连接为标准。比如：人从出生到死亡的过程，便是判断他在地球上生存时间的标准；火车奔跑的时间，也总是指从某一地到另一地所需要的钟点；所谓今天和明天也只是以时钟的零点作为临界点来衡量的。所以，现实的时间总是体现为一种精确的长度或两个瞬间之间精确的间隔，它是线性的，是一维的。然而，音乐的时间结构却不同，它并不是一种清晰的线性过程，而是一个虚幻的时间序列。音乐虽然也是有起有落，有开始有结束，但人们却并不习惯于在这开始和结束之间寻找或发现其长度或间隔，而却习惯于通过自己对于音乐形式中所形成的张力的体验，去感觉音响在延续和进行。正如叔本华所说的音乐是活的时间，音乐所揭示的正是那个"由生命活动本身标示的时间，这个时间便是音乐的首要或基本幻象；在这个幻象中，乐曲在进行、和谐在生成、节奏在延续，而这一切活动都是以一个有机的生命结构所应具有的逻辑式样进行的。"①

苏珊·朗格曾经把时间分为性质和形式两个范畴，她认为时间的性质是指时间对我来说存在的依据，它是由于我们而产生了张力或消除了张力。时间的形式则是指张力的产生和消除的具体的计量，它通过"长度"和"间隔"反映出来。她还认为，时间的形式是一种客观的过程，它具有清晰度，是非感觉的东西。而"从感觉的角度看，它们只给了时间以性质而非形式。"② 音乐中的时间正是建立在感觉之基础上的，它只可能体现出一种时间的性质，即对我来说而存在的张力；而永远不可能体现出清晰的一维

① 苏珊·朗格：《艺术问题》，中国社会科学出版社1986年版第39页。

② 苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社1986年版第132页。

体系和客观的过程。音乐只是一种虚幻的时间表象。

现实的时间是通过各种无条理的时间材料，诸如日常工作、心脏跳动、白昼和黑夜等等体现出来；人们在实际的计量中总是以时钟作为标准，对这些无条理的材料加以调整。因而，现实的时间虽然多种多样而毫无条理，但它们却有统一的逻辑模式，有共同的参照系，这就是时钟的计量标准。音乐的时间不需依靠时钟去做调理，人们在听音乐的时候也从来不会去计量时间的长度；音乐的进行也不可能永远按照每分钟60拍的速度，即使以这样的速度，人们也决不会从它的进行中感觉到时间象时钟运走一样在消失。音乐的时间是依靠自身的组织，即音组织的状况和时值的变化而连接起的。假如我们把音乐的时间结构看作是一个虚幻的时间序列的话，那么，“在这个序列中，每一个音乐的声音形式都在相互的关系中运动着。”① 人们在聆听音乐的时候，由于感受到这些变化的运动，而感觉到音乐在推移、在延续。从这个意义上来说，认为音乐的形式在时间中展开或者依附于时间而存在应该是一个错误。实际情况是，音乐的形式用它内部的状况和时值的变化创造了一种观念性的时间。

综上所述，音乐的形式存在于时间中，但这个时间又不是现实的时间过程，它是由音乐自身的变化而创造出来的一种时间表象。它不是客观的现实存在，只能存在于音乐的进行当中，并通过听众的感觉去体会到。所以，音乐的形式也不单纯是一种形式客体，它往往“寄托在主体的内心生活中”① 为人们的内心精神生活而存在。

---

① 苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社1986年版第128页。

② 黑格尔：《美学》第一卷，商务印书馆1979年版第98页。

二、虚幻的空间

人们往往根据时空关系将艺术分为三种类型。一种是时间艺术，包括诗歌、文学和音乐；一种是空间艺术，包括绘画、雕塑和建筑；另一种是时间和空间相结合的艺术，主要有戏剧和舞蹈。这种分类法实际上只抓住了艺术形式存在的部分特征，它具有某种片面性。就音乐来说，它的形式固然与时间有关，但同样也与空间发生关系。我们知道，所有的声音包括音乐的声音在内，都产生于发声体在空气中的震荡。假如在一个真空的环境中，任何美妙的歌喉和乐器都不可能会发出声来。就像颜色离不开光一样，声音离不开空气；而空气必然占据空间，所以，声音也必然依赖于空间，与空间发生联系。当然，音乐与空间的关系并不只是简单的物理关系，它们之间有着深刻的内在联系。

许多学者都曾把音乐比做流动的建筑（亦把建筑比做凝固的音乐），这种比喻并不过分，因为音乐的造型从它的复杂性来看绝对不亚于建筑。假如我们打开一页交响乐总谱的话，就会发现谱面上排列着各种各样的音符，这或许就是音乐造型的一个缩影。所谓立体声，其实也是由音乐的造型所引起的听觉空间感。当然，音乐的造型有它特定的含义和方式，它不像绘画和雕塑那样通过某种视觉形象体现出来，而是一种无形的声音的造型，是依靠听知觉去判断的空间幻象。这种幻象主要通过声音的高低和音色变化体现出来。所谓立体声，也主要是一种声音的高低和音色变化的层次关系。比如：当我们在聆听贝多芬《第五钢琴协奏曲》时，可能会有如下几种造型因素在刺激我们的听觉器官。首先是纵向的和声关系，它尤如一个个立体的音柱；其次是横向的旋律进行与和声连接，在这里我们可以感觉到一个宠大的声音的建筑在我们的幻觉空间中形成。此外，我们还可以从钢琴、乐队及钢

琴和乐队的结合中，分辨出不同的音色组合。比如，钢琴本身在不同音区上的音色，管弦乐队中不同乐器的音色及它们之间相互结合的音色，乐队与钢琴的音色结合。这些不同的音色随着不同的音高在空间扩散，给人们造成一种富有色彩性的空间幻觉。所谓色彩性，并不是指由声音的音色造成的视觉上的对颜色的联想，而是指在我们的听觉空间中声音本身的丰富性。

音乐形式的空间性不但体现在音响的造型性方面，而且还体现在一种特殊的空间移位中。所谓空间移位，主要指事物在空间中的深度变化或距离变化。由声音引起的这种变化，有时候是一种实际的物理现象，有时候却是一种听觉幻象。比如：一个很弱的声音我们只可能在近距离的范围内听到，一个很强的声音则可以在远距离的范围内听到。那么，在这两个强弱音之间就有一个空间深度的差距。再比如：同样强度的音响，当我们在近距离听的时候感到较强，而在远距离听时则感到较弱。这是由于声音的实际移位而造成的人的听觉上的强弱变化。以上第一例是通过带有听觉器官的人的移位而实现的空间深度变化，第二例是通过声音本身的移位而实现的空间深度变化。这两种情况都是实际的物理现象，它们与由音乐形式存在的空间依据有着本质上的不同。音乐形式所体现的空间移位，既不需要依靠人的移位也不需要依靠声音本身的移位去实现；而是依靠人的听觉经验对于音乐的强弱变化产生的想象而实现的。人们的听觉经验是：近距离的声音较强，远距离的声音较弱；那么，当人们听到强声时就可能联想到近距离，听到弱声时则可能联想到远距离。这种远和近的空间深度的变化，并不是真实的物理现象，而是一种由听觉联想造成的空间表象。不少作曲家也正是根据这一听觉心理用音响去表现实现的空间移位。比如：我们前面曾例举过的肖斯塔科维奇《第

七交响乐》第二乐章，作曲家运用音响的强弱变化手段，表现出法西斯军队由远到近、再由近到远的进军情景。音响的强弱变化与军队的空间移位之间显然没有必然的联系，但是，人们的听觉联想却往往能使这一象征性的表现在人们的心灵中产生现实的图景。所以，严格地说来，音乐中的空间移位并不是音乐形式本身的属性，它与音乐形式的造型性不一样，造型是音结构本身的特征，它确实在空间扩散；而音乐的空间移位只是象征性的，它本身并没有真正的移位，而是一种由听觉联想造成的心理幻觉。

我们知道，无论是视觉空间还是听觉空间（音乐空间）都是由于人们的空间知觉造成的。所谓空间知觉，指的是动物和人意识到自身与周围事物的相对位置的过程。主要涉及空间定向知觉以及对事物的深度、形态、大小、运动、颜色及其相互关系的知觉。空间知觉不但凭借视觉，而且也凭借听觉、嗅觉、平衡觉甚至味觉的协同活动并辅以经验而实现。① 从心理学和生理学上看，由听觉造成的空间感是有科学根据的。

但是尽管如此，听觉空间与视觉空间在表现形态上及感知方式上仍然各不相同。视觉是一种距离的感觉，它在空间知觉中占主导地位。通过视觉所感知到的空间关系往往是确定的、有边界的，而且可以准确地定向或精确地测定。比如：我们所看到的一座建筑物的形态，它必定有界有边非常清晰，它的长度、体积亦可精确地测定；建筑物与用视觉观察它的人之间的距离也可以精确地测定出来。听觉虽然也是一种距离感觉，但包含的距离短于视觉。而且通过听觉感知的空间关系往往不太确定。它无边无界，也无法准确地定向或精确地测定。当我们听到一部交响乐在进

① 《简明不列颠百科全书》，中国大百科全书出版社1986年版第五卷第868—869页。

行的时候，无法去测定它的音响所扩散的空间范围，更无法为它确定一个空间的形态。只是凭我们的听觉想象去感觉到不同的空间层次。当我们闭着双眼在听一个从距离较远的地方发出来的声音时，也无法为它准确定向，无法精确地测定出声音和我们之间的距离。音乐的空间比一般的听觉空间更为不确定，因为音乐的音响比一般的声音要复杂得多，而且它本身并不存在声音移位的可能性，它与听众之间的距离也往往固定不变。所以，音乐的空间感更需要依靠人的想象去完成，想象赋予音乐空间以更大的不确定性。

视觉空间是一种直接的感知。眼睛所见到的物体的形状、大小、深度及物体与物体之间的距离等等，都是直接映入眼帘的。它无须通过其他判断对此加以确定。音乐形式所展示的空间却不一样。听觉对于音乐造型的判断并不是直接的，音乐中的音响层次和音色层次也并不完全是听觉器官所直接感受到的。它们往往需要做一些听觉感知以外的其他判断，这些判断主要来自由听觉感知引起的各种想象。比如：我们在听到一组和声的时候，往往会把高音区定位于空间的上层，而把低音区定位于空间的下层，这如同我们在乐谱上看到的和声各音排列的次序一样。但是，这种上、下的空间关系并不是真实的和直接的听觉感受。高音未必一定是在空间的上方振动，低音也未必一定在空间的下方振动；音的高低差别仅仅是一种振动频率上的关系，并不存在方位上的差异。人们之所以会习惯地把高音和低音的和声排列看作是一个自上而下的声音综合体，完全是凭自己的听觉经验想象出来的。所以，对于音乐空间的感知离不开在听觉经验支配下的想象，音乐形式所展示的空间只是一种想象中的幻象，它是一种虚幻的空间。

下面我们再进一步来看音乐空间的结构特征。首先，音乐的空间不同于体积现象，也不同于空间事实，它“不需要一个独一

无二的焦点”。音乐的空间虽然也有一定的方位，比如：我们在听音乐的时候总能感觉到声音是从前方还是后方、从左方还是右方发出来的；但这种空间方位，仅仅指示出音乐形式在空间存在的总体方向，它无法展现音响形式与空间的其他关系。它既无法确定空间范围，也无法确定形态和深度。所以，音乐的空间本身就是模糊的，它不需要也不可能像视觉空间那样，迫使人们用焦点去调整它的清晰度。其次，音乐的形式既然是在时间过程中才能存在，那么，音乐的空间也必然伴随着时间过程而存在。我们甚至可以这样说，音乐的空间随着音乐进行的时间过程在不断地变换着它的结构。所以，音乐的空间结构是变化着的，随生随灭的，它不存在一种特殊的可见的方式，是一种可塑性的空间结构。再次，因为音乐的空间必须依赖于时间的过程，所以它实际上只是音乐时间的一种属性。用苏珊·朗格的话来说，它是“在多维体系中用以展开时间领域的一种外在的形象”，“只有当虚幻的时间在这个或那个个别的艺术作品中显现的情况下，空间要素才会出现。”① 假如把音乐与建筑做比较的话，我们会发现，建筑能形成一个空间整体，而不可能产生一个可感的时间整体；时间对于建筑来说是第二性的，因为它必须依附于空间整体。音乐却不同，它可以形成一个可感的时间整体，但却无法构建一个整体的空间幻象。所以，对于音乐来说时间是第一性的，空间是第二性的，从这个意义上来说，音乐的空间实际上只是一种时间的回声。

三、想象中的运动

音乐的形式存在于音响运动中，这似乎是一个无可非议的结论。但是，音响运动的真正含义是什么？它与实际的物理性运动有什么区别？这些问题非常值得我们重视。

① 苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社1986年版第137页。

我们通常所说的音乐的运动性，实际上包含着两方面的含义。第一是物理性的含义，它主要是指发声体的振动。我们知道，任何声音的存在都是发声体振动的缘故，音乐中的声音是由于管、弦的振动及声带的振动引起的。从这个意义上说，音乐形式的存在是物质运动的一种方式。同时，也可以说音乐形式的这种运动方式是真实的物理现象，它是一种物理性的运动。

但是，我们通常所说的音响运动并不是这种物理性的含义，而是指音响的流动。发音体的振动是一种极细微的、高速的运动，它给人们的唯一的感觉就是音的存在；振动一停止，声音也就即刻消失。至于它的具体的运动状态是无法通过人的感官体察到的。我们平时之所以感到音乐在运动，仅仅是因为音乐在进行中，乐音在不断地上行或下行地进行和解决中。这就是所谓音乐运动性的第二种含义。但是，这种运动方式并不是真实的运动；因为，实际的情况并不是声音从一个音移向另一个音，而是一个音消失另一个音出现。同时，这种消失和出现的变化是在同一个空间位置上发生的。所以，音乐中的音响流动并非真实的物理性运动，而是一种体现音乐形式内部结构的艺术性的运动现象，它实际上是一个音组织的表现过程。这种运动现象人们既不能通过直观的方式体察到，也不能用仪器对它加以测定，而只能通过人们的记忆和想象对它加以确定。音响运动的实际过程是一个音消失另一个音出现，在这个过程中，人们假如不依靠记忆力的作用是无法把音响连成一个整体的。我们之所以感觉到音乐在连续不断地进行，是因为我们的记忆把前后出现的音响片刻给联系起来的缘故。同时，这一连串不同高度和音质的声音又在我们的想象中呈现出起伏不停的运动幻象。波兰音乐美学家丽莎曾经在论述音乐的运动特征时说到："音乐给我们一种运动的感觉，因为音乐本身展示

在我们面前就是一系列构成因素的变化和运动。""对音运动的感受能使我们构想出这些音乐本身所不能提供出来的东西。音运动的特性，即旋律、和声，特别是节拍——节奏、配器、力度的各种类型，使听众能够将其运动具体化，也即将这种音运动和某种视觉——空间的表象联系起来。"① 丽莎指出了音运动和现实的空间运动是依靠人们内心想象活动联系起来的。在这里，我们可以进一步认为音运动本身也包含着想象的成份。所谓音乐在进行，实际上只是一种由音调的变换在人们内心中造成的表象。对于音乐的进行，我们可以这样说，音乐本身并没有在运动、在进行，但它却"给我们一种运动的感觉"。从这个意义上来说，音乐形式的这种运动现象实际上是一种运动的幻觉、一种想象中的运动。

当我们在描述音乐的运动过程时，也同样采用一系列关于物理移位的概念或术语。比如：开始、停止、进行、速度等等。但是，当这些概念在对音乐运动作描述时，实际上都有自己独特的含义。起动或开始在一般的物理性运动中指的是物体开始从某一个特定的空间方位向另一个方位移动；停止指的是这种移动的结束。但开始和停止在音乐运动中的含义并不是指物理移动过程的始末，而是指开始或停止运用时间的手段，或者是指音调变化过程中的开始和停止。"进行"在一般的物理性运动中的含义也是在时间的过程中作空间移位，但音乐进行本身并不存在这种含义，它只是指不断用新的音调去更换旧的音调的变化过程。"速度"的物理含义是在规定的时间内物体移位的距离，距离愈长速度愈快。但音乐进行的速度主要是指音调变化的频率，即音的出现和消失的交替次数，次数愈多则愈快，愈少则愈慢。

综上所述，音乐的运动并不是实际的物理性移位和真实的运

---

① 丽莎：《论音乐的特殊性》，上海文艺出版社1981年版第27页。

动，它只是一种心理运动，即想象中的运动。这种运动方式的想象依据是音调变化的频率，即音结构的内部变化规律。从这个意义上说，音乐的运动性与时间性有着不可分割的关系。因为，如同前文所说，音乐展现的时间不是现实的时间，它只是一种取决于音乐自身的变化而创造出来的一种时间表象，所谓音乐自身的变化也就是音结构的变化。所以，我们可以这样来认识音乐形式存在的时间性和运动性：音乐中的时间和运动是同一过程的两个范畴，它们都取决于音结构的内部变化；亦即音乐形式的展现过程正是时间与运动的综合过程，运动是时间过程中的具体内容，时间则是运动得以存在的形式载体。

音乐的形式作为一种物质形态（音响）诞生以后，必然具有客观性。但是，音乐形式赖以存在的客观依据（即时间、空间和运动）与这些依据本身的物质性含义不尽相同，因而，它们往往赋予音乐形式的存在以物质性和客观性以外的某些主观性和精神性的成份。音乐的时间并非与物理性的客观时间同类，它主要是由音乐自身的变化而体现出来的，是一种富有观念性的时间现象。音乐的空间与客观世界的空间概念也具有明显的差别，它不存在一种特殊可见的方式，只是一种变化着的、随生随灭的空间结构，它往往离不开在听觉经验支配下的想象，是一种虚幻的空间幻象。音乐的运动也同样与实际的物理性运动有本质上的不同，它是一种由音调的变换在人们内心中造成的运动表象，它本身并没有运动，但却由于人们的听觉想象而赋予人们一种“运动的感觉”。所以，音乐形式的存在不单纯是一种客观的声音现象，它往往需要寄托在主体的内心生活中，为主观的精神世界而存在。简言之，音乐形式存在于主、客观的统一之中，存在于物质世界与精神世界的统一之中。

第三节　音乐形式的规律及其相对独立性

当我们论述了音乐形式的构成和它的存在方式以后，还必须进一步对这种形式的总体规律进行一些阐述。音乐的形式虽然已经从感性材料单纯的音响性中摆脱出来，但它并没有脱离感性材料所依附的现实基础。然而，音乐形式又不是对现实的音响运动形式的简单模仿和复制，而是对它们进行提炼、加工和艺术概括的结果，它有自身的规律。由于这种自身的艺术规律，音乐形式对于客观现实的形式现象来说，也具有相对的独立性。

一、音乐形式的现实基础

在音乐的形式当中，要数组织手段最引人注目，而在组织手段中又数曲式结构最为重要。正因为如此，人们往往容易把曲式结构误认为音乐形式的全部。那么，我们就音乐形式中最重要的因素——曲式结构来说，它的形成是否单纯是作曲家形式构想的结果？或者是与音乐的表现内容有关，也有它的现实基础呢？我们认为，曲式作为音乐表现内容的外部形式，它的相对凝定，也是人们在长期的音乐实践过程中，对客观事物运动过程以及人的情感与思维运动过程的一种音乐的逻辑概括。

一部曲式，从它的形式特征来说，是一个以完全终止为结束的完整乐段。比较典型的一部曲式都由两个乐句构成，往往以问答、应和的形式出现。这种曲式之所以在民歌、古典和现代的音乐作品中很常见，原因之一是它与自然界和社会生活中的平衡、对称的原则以及单一情绪的呈示有密切的关系。它是一种在逻辑上已经具有完整性和说服力的形式结构的音乐体现。我们这里不仅强调形式美的法则对于曲式结构形成的作用，而且更强调这种

法则的现实基础。二部曲式明显地体现了事物的对比原则。静与动、明与暗、快与慢、欢乐与沉思、喜悦与悲哀等等。因此可以说，二部曲式的形成正是音乐对于对比性事物的一种音乐的逻辑概括。ABA的三部曲式，可以看作是对现实生活中更替和重复性这个逻辑原则的运用。克列姆辽夫曾经指出:“反复，这绝不是单纯为音乐所独有的手法(如过去和现在许多人所认为的)，而是现实中普遍的、真实的现象和规律的极广泛的表现。一个人在欢乐的感受中会突然悲伤起来，然后欢乐又回到他心中；在一片安详、宁静的景色中，一列火车突然驰过，然后又消失；白天为夜晚所代替，之后白天又来到；所有这一切（以及无限多的其他例子）就是音乐中的对比和反复的基础。无论是对比，还是反复，都是既可以在与真实的现象的直接联系中（特别明显的是在标题音乐里），也可以离开真实的现象抽象体现出来。但任何一种抽象并不消灭联系，而只是使这种联系变成隐蔽、遥远、纷杂、朦胧的等等。”① 克列姆辽夫在这里显然不仅仅论及了曲式逻辑的现实基础，而且也同时论及了曲式逻辑所依据的形式美的法则所具有的现实基础。从社会根源来看，在西方曲式中具有重要地位的奏鸣曲式，形成于欧洲历史发生剧烈变动的历史时期。作为一种长于表达深刻的哲理思想和内心感受、长于体现矛盾冲突和戏剧斗争的较复杂的结构，是对当时现实生活及人们意识当中复杂的矛盾冲突及其寻求解脱的一种哲理性的音乐概括。

音乐形式的现实基础往往被人们忽视，特别是当代的一些音乐理论家们，往往回避这个问题，他们只把音乐形式的创造归结为作曲家的一种主观幻想力的作用。音乐形式的出现固然是人的

---

① 克列姆辽夫：《音乐美学问题概论》，人民音乐出版社1983年版第167页。

审美创造的结果，但这种创造并不是凭空而来的，音乐审美意识本身也具有深刻的现实基础；音乐形式的创造可以说是在深刻的认识和体验的基础上对现实进行艺术概括和加工的结果。音乐的形式之所以能和音乐所表达的内容有机地联系在一起，是因为它深深地扎根于现实之中。

二、音乐形式的规律

音乐的形式虽然有它的现实根据，但它并不是现实的音响运动形式的简单模仿和复制，它是根据音乐艺术自身的规律，对它进行提炼、加工和艺术概括的结果。现实的音响运动，无论是自然界中悦耳动听的音响或是悠扬婉转的语言的表情音调，都必须对它进行音乐化的改造，才被纳入到乐音体系中来。现实中的各种运动形式，也必须经过艺术概括，才以相应的音乐形式体现出来；它不仅要根据音乐的要求，浓缩为音乐的时间形式，而且还应符合构成音乐形式的形式美的法则。所以，我们所说的音乐形式的现实基础只是从一个角度强调音乐形式的一个侧面，它绝不说明音乐形式就是现实音响运动形式的移植和照搬。片面地强调音乐形式的现实基础同样不利于我们对音乐形式规律的把握，而且会使我们陷入模仿论的巢臼；而这正是为许多哲学家、美学家和音乐家所批评的那种非艺术的机械认识论。黑格尔曾经对这种模仿论做过非常生动而透彻的分析。他说："仿本既然经常比不上自然的蓝本，艺术要造出逼肖自然的东西来，那就只可借娱乐了。人们用自己的工作，熟练技巧和勤勉去复制原已存在的东西，固然也可借助得到一些乐趣。但是仿本愈酷肖自然的蓝本，这种乐趣和惊赏也就愈稀薄，愈冷淡，甚至于变成腻味和嫌厌，有人说得很俏皮，有些画像逼真得讨人嫌。关于这种单纯从摹仿得来的快感，康德还举了一个例子：我们对于摹仿夜莺的歌声完全逼

真的人——确有这样的人——很快就感到腻味，因为一发现唱的是人，这种歌声马上就显得讨厌。我们在那里面所认识到的既不是自然的流露，又不是艺术作品，而只是一种巧戏法；我们绝不指望人的自由创造力就产生这样一种音乐……”①

马克思在《政治经济学导言》中曾经说过，艺术是人类对世界的一种独特的掌握方式。这种独特的方式在于，现实的声音的运动形式必须经过艺术概括和美学提炼，使它成为音乐的艺术形式。它不仅已经不同于现实的原型，而且在实践过程中形成了作为一种独特的艺术的一整套音响体系和形式规律。

音乐的音响是一种有一定音律的为音乐所特有的美的音响。在中国，早在春秋战国时就出现了三分损益律，大约在同一时期古希腊则出现毕达哥拉斯律，它们都是根据五度依次相生的方法推演出十二律的五度相生律。由于最后的第十二律不能回到原位C，于是人们又对它做了相应的纠正，规定每个自然全音为204音分，每个自然半音为90音分，在1200音分内构成一个完全谐和的八度。另一种重要的律制，十二平均律，早在古希腊时就有人提出过，但是没有能够对其加以科学的计算。首次根据数学方法计算制定十二平均律的是我国明代朱载堉的新法密率。它把一个八度均分成十二个半音，每个全音为200音分，每个半音为100音分。但这种方法并没有得到实际应用。之后，意大利人查里诺在1588年发表了十二平均律的计算方法，并于17世纪末在德国开始实际应用。被称为音乐之父的巴赫专门写了48首平均律键盘曲集，使这一律制逐渐得到推广，成为现代音乐创作中使用得最多的一种律制。此外，还有一种律制——纯律，用不同的计算

① 黑格尔：《美学》第一卷，商务印书馆1979年版第54页。

方法，把全音分成大全音204音分（与五度相生律相同），小全音182音分，大半音112音分（比相生律和平均律都大）。

律制的研究使乐音成为一个完整的科学体系；不同乐制下音程关系的差异，往往对形成不同的音乐观念和风格特色有重大的影响。

构成音乐形式基础的音阶和调式的观念，也是在人们的音乐实践过程中逐步形成的。音阶的不同排列，调式主音的确立以及调式中各音之间的组合关系，在不同历史时期、不同民族地域，形成了极其丰富多采的样式。无论是欧洲古希腊的调式体系、中古教会调式体系，还是近代的大小调体系；无论是中国各历史时期、各民族和区域所形成的五声、六声、七声的各种不同的调式体系，还是印度、阿拉伯或其他国家和民族的各种不同的调式体系，都为音乐形式的组织手段，诸如旋律、和声、复调等等提供了非常多样的表现的可能性。

如果说，乐音体系的基础（音律、音阶、调式）是人们在长期的音乐实践中根据审美经验和音响物理学的实验、计算而来的；那么，作为音乐艺术的组织手段的旋律、和声、复调、曲式、配器的形成和发展，则更多地依赖于人们的音乐审美实践经验。音乐形式和它的各种构成要素在其形成和发展中，受到人种的、民族的、地域的、生活习俗的、语言的等等多种因素的影响，这一切集中地体现在不同的音乐审美方式和由此而逐步形成的各自的形式规范上。这些形式规范包括旋律的发展方法、节奏和节拍的特征、和声的组合与进行的规则、复调的重叠原则以及曲式和体裁的种类等等。音乐作为一种根据人类音乐审美经验创造的艺术，它的发展层次越高，就离现实原型越远；它的艺术概括力越强，艺术性也就越高。就拿旋律来说，声乐体裁的两种旋律类型，实

际上体现了音乐发展的不同层次。宣叙的、说唱性的旋律，可以说是在现实的语言音调基础上稍加夸张和渲染的一种比较初级形态的旋律类型。而咏叹的、抒发性的旋律类型，它的创造虽然也顾及到语言的特点，但它却是一种离开语言较远的、更富有音乐艺术性的旋律，可以说是旋律艺术高度发展的表现。在器乐旋律中，最初的表现形式是声乐化的旋律。原本地保持着从声乐移植的痕迹，最典型的是咔戏，它完全是对声乐旋律的模仿。后来高度发展的器乐化旋律，虽然仍把歌唱性作为它的重要创作原则之一，但它已经按照器乐特点，尽可能利用器乐的表现力扩展它的表现方式。

虽然说任何一部成功的或具有独创性的音乐作品，它都深深扎根于现实之中；而且总是根据表现内容的需要对形式规律做各种突破和创新。然而，我们不能不看到，这些作品的创作又总是按照音乐自身的规律和业已成形的形式规律来进行的。音乐形式的规则一旦确立，就有它相对的稳定性和历史继承性，它构成一种音乐文化的传统，成为音乐创作的依据和规范。音乐形式因此而表现出它的相对独立性和对内容的反作用。作曲家在进行创作时，往往根据或借助于这些业已形成的形式规范和文化传统来进行创作构思，使作品的内容与一定形式规律的文化传统相适应。音乐体裁更明显地表现出它对内容的反作用的渗透性。比如摇篮曲、小夜曲、进行曲及各种形式的舞曲等等，这些来自现实生活的内容一旦作为一种体裁形成，它们将对音乐的内容及风格有明显的制约性和渗透性。虽然这些体裁中优秀的作品也都有它们各自的艺术个性，但是它们却不能超越出这些体裁本身所限定的内容和风格的规范。所以，音乐形式和作为音乐形式种类的体裁都具有相对的独立性。

三、音乐形式的相对独立性

我们一方面认为音乐形式产生的根源是现实生活，它不仅仅表现在音乐原始的发生阶段，而且即使在音乐艺术高度成熟的现代也依然是这样。另一方面，我们还认为音乐形式决不是对现实的简单的移植和模仿。音乐作为一门艺术，是对现实原型的艺术概括和美学提炼，有它相对的独立性和自身的规律性。在人类审美经验基础上建立起来的音乐文化传统，包括它的形式规律又反过来影响着人们的音乐思维，反作用于音乐的内容表现。归根结底，外部现实是作为"基础"、作为"材料"、作为"参数"(参考系数)、作为"刺激源"在起作用，而音乐形式本身则沿着音乐艺术的规律在形成和发展。在这个发展过程中，无论外界的"刺激源"如何在发生作用，音乐形式仍然是按照自身的规律在调整和变革。比如19世纪浪漫主义思潮对交响乐体裁的冲击，它虽然迫使交响乐改变它的传统体制，为了服从标题内容的需要可以任意采用五乐章、三乐章和单乐章的形式，甚至可以对曲式结构做内部调整。然而，它却不可以改变作为交响乐基本特征的管弦乐织体和奏鸣性在其中的重要地位。正如我们前面所说的，某种音乐形式一旦形成，就具有它相对的独立性。

这种独立性还表现在音乐形式对内容的反作用和渗透性上。前面，我们曾经谈到某些音乐体裁，诸如摇篮曲、小夜曲等对音乐内容的制约性，其实这种制约性和渗透性的体现并不限于音乐体裁，而是体现在包括曲式在内的所有形式体系中。比如变奏曲式和奏鸣曲式，它们各自的形式特点，一般地决定了它们表现内容的大致范围。由于变奏曲式的特征是单一主题的多样性变化，这使它的表现内容相对来说比较单纯，比较适于表现既富于色彩性又具有统一性的主题内容。而奏鸣曲式则是以两个不同主题的

矛盾对比及其发展变化为基础的曲式结构，相对来说，它所表现的内容就比较复杂，更富于哲理的严肃性和深刻性。这两种曲式形态，在不同的历史时期内都有不同的变体。就变奏曲式来说，它有固定低音的变奏、固定和声的变奏、主题展开式的变奏；有与主题关系较近的变奏，也有与主题关系较远或取主题中某一种动机作材料的变奏。尽管它的变体多种多样，但万变不离其宗，无论如何也改变不了作为变奏曲式所具有的独立的形式内涵。

在人类文化史上，没有任何其他艺术门类像音乐那样，在形式上发生如此具大的变革。这种形式变革的要求，也正说明音乐的形式在独立性方面胜过任何其他的艺术形式。音乐家不可能像文学家或画家那样，可以得心应手地将客观实现的变革现象形象化地表现出来，他只能寄希望于形式的变化，通过形式上的传统超越来体现现实的变革精神。所以，音乐的形式从表现的意义上来看，也具有相对的独立性。

音乐形式的相对独立性还表现在音乐形式发展过程中的传统继承性上。欧洲音乐从古典主义发展到现代主义，其间音响形式的不断变化，简直令人吃惊。特别是20世纪的现代音乐，它们力图打破传统的形式规范，创造崭新的音响，在音乐思维方式上呈现出一种多元化的趋势，真可谓五花八门、无奇不有。然而，一旦我们冷静地对它们进行分析和研究，就会发现在那些突破性的创举中，都往往有深厚的传统根基。特别是以雅那切克、巴托克、柯达依、席玛诺夫斯基、埃涅斯库、法雅、威廉斯、科普兰、格什温等人为代表的新民族主义音乐，蕴含在其中的传统因素尤为明显。从斯特拉文斯基个人风格的演变过程中，也能看出音乐形式变革的传统继承性。这种继承性正说明音乐形式总是在保全自身的基础上进行变革的，这种变革的动因固然是客观外界的影响，

但变革始终在自身的分化中进行，它是独立的。正因为这种独立的形式无时无刻地受着外界的作用，它缺乏永远的稳定性，所以，它的独立性也只能是相对的。

第三章 音乐的内容

第一节 音乐内容的基本含义

所谓形式，即构成事物的各种元素的安排或组织。它虽然是事物的一种外形，但却有其内部的组织规律。所谓内容，相对于形式而言，它是事物的内在含义，也可以说是形式的组织或安排的内在依据。内容虽然是事物存在的内在依据，但它也有某些外在的表现方式。事物的内容有时候比较模糊，有时候比较明显，有时候则暗藏在深处，这主要取决于它的表现方式。音乐的内容也一样，它也通过某种表现方式体现出来。它的清晰或模糊主要取决于音乐思维的不同类型，亦即不同音乐体裁在音乐构思上的特征。

我们知道，歌曲的创作构思往往依附于歌词（或诗歌）的内容线索。作曲家总是在把歌词的内在含义理解得透彻以后才开始着手歌曲的音乐创作。歌剧的音乐创作则是根据歌剧脚本的要求，具体地说是根据歌剧脚本所提供的历史事件或现实事件来规划。所以，作为综合性的音乐体裁，它的内容表现往往由于非音乐因素（歌词、文学脚本）的介入而显得比较清晰。

标题音乐与歌曲和歌剧有些不同。标题虽然为音乐的创作构思提供了一定的依据，但它只能是一个总体上的框架，并没有具

体的细节在限制标题音乐的创作构思。比如：李斯特的许多交响诗都取材于文学或历史题材，这些题材都含有非常丰富和具体的情节。但是，当作曲家在构思这些交响诗的创作时，往往抛掉了其中的细节，而只是从总体上抓住了这些题材的精神特征。虽然有些作品也采用非常详细的文字标题，但它们毕竟不可能像歌剧那样，把内容的来龙去脉表述得一清二楚，只能在有限的范围内使标题内容具体化。比如：斯美塔那的交响诗《我的祖国》，各乐章的标题看起来非常具体，但与歌剧的脚本相比，它们仍然只是一些相对独立的文字片段，缺乏内在的联系。所以，标题音乐与歌剧相比，它所表现的内容就显得比较模糊。

纯器乐作品的内容也许最令人费解，因为它没有任何文字解释。当然，纯器乐的创作构思也不可能完全不依靠音乐以外的其他因素，因为音乐创作总是出自作曲家的创作欲望，而这些创作欲望又往往与作曲家的生活和经历有直接的关系。比如：肖邦的许多无标题钢琴曲都与严峻的历史事件有直接的联系。著名的《c小调练习曲》、《E大调练习曲》、《♭A 大调波罗奈兹舞曲》以及《b小调前奏曲》等等都是出自作者对某些事件的体验。这些作品的现实内容应该说是非常丰富的，但由于作曲家的创作构思完全脱离了文学性表述的线索，也不采用任何文字说明，而是将自身对于现实的体验概括为一种总体的精神特征，通过音响表现出来；所以，纯器乐曲的内容往往表现得比较隐蔽，甚至可以说它是通过一种特殊的方式表现出来的。

在这里我们也许已经开始意识到关于音乐内容的双重含义。一种是我们通常习惯于描述的内容，即用文字语言或某种视觉形象来加以表述或说明的内容。比如，我们通常说肖邦《c小调练习曲》的内容是波兰民族反抗外族侵略的革命精神，柴科夫斯基《第

六交响乐》的内容是19世纪俄国知识分子对人生的意义和社会前途感到迷茫的思想感情。我们也同样说比捷的歌剧《卡门》第三幕的前奏曲表现的是美丽的夜景，门德尔松的钢琴曲《威尼斯船歌》描写的是威尼斯运河上行船往来、碧波荡漾的景象。我们在解说西贝柳斯的管弦乐《芬兰颂》的内容时，也免不了运用类似于以下的一些词句：引子由半音化的动机在铜管和大鼓的背景下发展而成，仿佛祖国在危难中，民族在动荡着。木管乐安静而略带悲伤的主题，象征着芬兰人民在艰难的环境下生活，他们倾吐着内心的痛苦，渴望着光明的到来。铜管乐器急促的节奏及半音阶的音列俨然是人民爱国的浪潮汹涌澎湃，等等。以上所说的一切，的确是这些音乐作品中的内容，我们无可否认这些现实内容与音乐作品之间的内在联系。然而，一旦我们抛弃了想象活动，单纯运用我们的听觉感官去接受这些音响时；那些生动的现实内容和自然景象就不可能像欣赏一部文学作品或一部绘画作品那样清晰地映现在我们的脑海中。所以，音乐作品中那些富有文学性和绘画性的内容并非是直观的，接受者只有通过想象活动才能获得。关于音乐内容的另一种含义是，无须用文字或形象加以说明，接受者可以通过直观的方式感受到的那些由音响自身的逻辑所体现出来的内容因素。比如：肖邦《c小调练习曲》中一倾而泻的浩大气势，贝多芬《第五交响曲》中富有动力性的激情。这些感受都是音响直接刺激听众的结果，它无须通过想象去获得。

苏联艺术理论家尼格马图林纳曾经把艺术作品的内容划分为现实的内容和潜在的内容两种。同时，把现实的内容规定为那些实际的、具有迫切意义的内容；把潜在的内容规定为“艺术家本人还没有实现的艺术方法、体裁、风格等等发展的那些新的思想

创作倾向”。[1]我们认为尼格马图林纳指出的潜在内容，不但包括那些艺术家本人还未实现的艺术方法，而且主要应该包括那些已经实现了的艺术方法和风格等创作倾向。对于音乐来说，这些因素虽然在作品中确立，但却并不一目了然。它暗藏在音乐的结构规律中，只有在高度的审美活动的支配下，在了解该作品的结构规律之后才能被察觉到。不管怎么说，它们毕竟是存在于音乐自身结构中的内容。

当代法国符号学美学家罗兰·巴尔特也曾把语言的内容剖析为两个方面，即表达的内容和内容的内容。他认为前者包括语音、音节等语言学非功能性方面的内容，后者则包括感情和思想意识等实在的意义。[2]音乐与语言虽然有不同的表现特征，但它们在内容的构成方面仍有某种一致性。音乐的音调所展示出来的促使听众动情的情绪因素，音响结构中所体现的风格以及由它们显示出来的关于音乐作品总体上的精神特征，这些内容成份对于现实来说是非功能性的，因为它们不可能直接影响社会现实。与语言相同，音乐中也包含另一种内容成份，即由以上音乐性的内容引起人们的想象而产生的某些与社会现实有直接关系的事件、人物以及自然现象等等。这些内容成份可以通过语言思维或视觉思维领会到，也可以说是一种文学性或绘画性的内容。它直接与社会现实挂钩，但却与接受者相隔一层。对于听众来说，它是非直观的，只能通过想象才能得以实现。

关于音乐的内容问题，历来是音乐美学各流派争论的焦点。有人认为，音乐的内容是那些体现着某种外在于音乐的客观实

① 尼格马图林纳：《艺术创作综合研究方法论》，引自《马克思主义文艺理论研究》第七卷第364—366页。

② 罗兰·巴尔特：《符号学美学》，辽宁人民出版社1987年版第35—36页。

在，即标志着纯粹音响现象之外的某些东西，它包括人类的感情、思想以及各种社会现实和自然现象。也有人认为，音乐的内容只能是音乐自身的音响现象，它不是外来的，也不是独立存在于音响之外的包括人类感情在内的任何东西。这两种对立的认识正是西方音乐美学史上他律论与自律论争论的主要内容。我们认为，音乐的内容应该具有双重的含义，正如罗兰·巴尔特与尼格马图林纳将语言和艺术的内容划分为两个层次一样，音乐的内容也应该包括两个不同的层次。当代美国哲学家奥尔德里奇认为："音乐作品的内容既是可听的，也是可见的——或准确地说，可听和可见二者在音乐作品中互不排斥，"他还进一步指出："伴有言语和戏剧情节的音乐不应该忽略。歌曲和歌剧，虽然在使用各种不同的艺术材料和艺术媒介这个意义上是不纯的，不过却因此可以审美地把更丰富的内容结合到作品中去。""如果对歌曲和歌剧作'纯粹的倾听'，有选择地倾向于作品的形式特征，那就会领悟不到通过表演明确表达出来的、确实存在于歌曲和歌剧的审美空间中的许多内容。"① 我们比较同意奥尔德里奇的这一看法，并认为音乐的内容应该包括两种表现方式，一种是直觉、非想象的音乐性的内容，即可听的内容，它是音乐中客观的内容因素。另一种是非直觉的、想象的，可以称之为非音乐性的内容，即可视、可思的内容；它需要依靠主观的想象去实现，因此，也是音乐中带主观色彩的内容因素。

第二节　音乐中音乐性的内容

当代著名的日本音乐美学家野村良雄曾经把音乐的美归结为

① 奥尔德里奇：《艺术哲学》，中国社会科学出版社1986年版第100—101页。

一些具体的范畴。比如：喜悦——悲哀、崇高——平凡、深刻的——嬉游性的、逻辑的——直观的、有序的——混沌的、乐观的——悲观的等等。并认为这些美的范畴正是音乐内容的一部分。①野村先生把上述一系列范畴归结为音乐内容的一部分，言下之意音乐还包括另一部分内容。在这里，他显然已经看到了音乐内容的双重含义。以上这些美的范畴都是来自音乐自身的结构逻辑，它不受听众的想象或联想的影响，可以说是客观地存在于音乐作品中的内容成份，亦即我们称之为音乐性的内容。

野村先生所归结的这些范畴应该说是具有普遍性意义的，因为这些范畴的确是存在于音乐中的与形式概念不同的成份，它们可以说是音乐的形式得以组织和安排的内在依据。从这些范畴中，我们可以进一步看到它们之间在类型上和表现层次上的差异。我们可以把它们划分为三种基本类型，它们分别表现出音乐性内容的三个不同的层面。其中喜悦——悲哀、乐观——悲观以及轻松——紧张等等范畴，它们体现出一些基本的情绪类型，可以说是音乐性内容最外在的表现。逻辑的——直观的、有序的——混沌的、主动性——被动性等等，它们是一种风格意义上范畴，可以说是一种风格体系所体现出来的内容因素，它比基本情绪较为隐蔽。另外，崇高——平凡、深刻性——嬉游性、英雄性——市民性以及阿波罗式——浮士德式等等，它们既不是一般的情绪类型，也不是一种风格体系，而是一种总体上的精神特征。这些范畴比较深刻，它比前两类隐藏得更深，人们只有在高度的审美活动支配下才能体察得到。所以，我们认为音乐中音乐性的内容应该包括三个方面，即基本情绪、风格体系和精神特征。

① 野村良雄：《音乐美学》，人民音乐出版社1991年版第65—67页。

一、基本情绪

人们常说音乐是人类感情的共通语言，实际上主要是指音乐的基本音响常给人们的一般感受是共同的。这种一般的感受就是人们对音乐中基本情绪类型的体验。音乐中的基本情绪是一种非社会意义上的情感方式，它几乎对所有机体健全的人来说都是熟悉的。比如：只要是一个正常的人，他听了一段抒情的音乐绝对不会感到紧张，听了一段紧张的音乐也不会感到轻松愉快；振奋人心的进行曲不会使他委靡不振，缠绵曲折的悲歌也决不会使他感到非常兴奋。所以，基本情绪可以说是音乐中的一种大众化的内容，人人都能感受得到。

音乐中的基本情绪对听众来说，它纯粹是建立在感觉之基础上的。听众无须经过任何理性化的判断，单凭音响对感官的刺激就能直接感受到。美学家玛克思·德索认为这是一种近乎生理的反映，并称这种反映为"审美反射"。他说："当倾听某种歌声时，我们还没有听清歌词与旋律，便觉得已深受感动了。有些音色会使人立即兴奋或松弛，有时会使人狂怒，有时会像微风一样轻抚我。"① 这段描述，形象地说明了人们在感受音乐中基本情绪时的心理特征，同时也暗示了基本情绪本身的审美特性。审美活动并非纯感性也非纯理性，而是感性与理性的综合。当人们的审美活动处在"审美反射"这一初级阶段时，理性并没有发生作用，它是一种单纯的感性活动。我们从这一审美特性出发，可以称音乐中的这种内容成份为感性的内容。

正因为音乐情绪是音乐中感性的、大众化的内容，所以听众在欣赏音乐的时候，最直接也最容易感受到的就是音乐中的基本

---

① 玛克思·德索：《美学与艺术理论》，中国社会科学出版社1987年版第105页。

情绪。无论是大型的交响乐，还是一首小型的浪漫曲；无论是严肃音乐，还是流行音乐；它们最先作用于人们的都是基本的情绪类型。比如：贝多芬《第九交响曲》第四乐章和流行音乐《让世界充满爱》，是两部在风格类型上截然不同的音乐作品，在艺术水准上，两者也难以相比；但它们给人最直接的感受都是乐观、向上。柴科夫斯基《第六交响曲》第一乐章和电影《雪城》中的主题歌，它们也是两类完全不同的音乐，但给人最直接的感受却都是悲观、压抑。由此，我们可以引出这样一个结论，即音乐中的基本情绪并不能体现一部作品的深刻程度和艺术水平的高度，而只能最一般地向听众传达一种情绪气氛。

既然音乐中的基本情绪是一种大众化的内容，那么，情绪越鲜明的音乐作品，也就越容易为人们接受。事实也正是如此，凡是流行、通俗的音乐，它们的情绪类型往往都表现得比较鲜明。比如：近年来在国内比较流行的歌曲《走西口》、《信天游》以及电视剧《便衣警察》和《雪城》中的插曲，它们的情绪类型都表现得非常鲜明。尤其是两部电视剧的插曲，它们都采用了西北民歌的音调，而西北民歌恰恰是一种善于体现压抑、悲哀情绪的民歌类型。欧洲音乐在我国最为流行的要数约翰·斯特劳斯的圆舞曲，其原因也在于这些作品的情绪类型非常鲜明。相反，一些较为深刻的音乐，它们的基本情绪往往缺乏类型化，并不那么鲜明。比如：贝多芬《第五交响曲》第一乐章的主题，李斯特许多交响诗的主题，都很难把它们归类于某种情绪类型。这是由于作曲家在创作比较深刻的音乐作品时，往往不把注意力放在情绪的外在渲染上，而更注意对音乐的内在特征和个性的追求。

基本情绪往往决定了一部音乐作品的基本格调，但它本身却又不能代替基本格调。这就如同我们前面所说的，基本情绪并不

能体现音乐作品的深刻程度。正因为如此，基本情绪作为音乐内容的一部分，它既具有独立的一面，又具有依附于它的一面。同时，它的独立性和依附性又往往随着音乐作品的深刻程度而发生变化。作品越深刻它的依附性就越大，独立性就越小；相反，它的依附性就愈小，独立性就愈大。比如：当我们在聆听布拉姆斯《第一交响曲》的引子时，很难把音乐中的基本情绪与它的风格体系和精神特征分隔开来。因为作曲家在表现一种较为深刻的精神内容时，绝不会单纯把注意力集中在对某种情绪类型的渲染上；对于听众来说，他也很难把情绪类型从音乐性内容的整体当中分离出来。假如我们聆听的是一首18—19世纪维也纳圆舞曲，情况就会完全不一样。听众往往会很容易把自己的注意力集中到音乐的情绪气氛中，甚至还会感到双脚无法控制，急于翩翩起舞。这是因为当时这类舞曲的主要功能是服务于宫廷舞会，它的实用性本身就需要有鲜明的情绪气氛。所以，作曲家在构思这类作品时，也必然会把注意力集中在情绪气氛的渲染上。对于听众来说，在聆听时也很容易单纯受情绪气氛的支配而忘乎其他。肖邦的钢琴舞曲之所以非同凡响，其主要原因之一是摆脱了以往舞曲形式的实用性。在他的绝大多数的舞曲中，情绪类型的独立性较差，它们往往依附于较为深刻的精神特征之中。音乐中的情绪类型对于非专业的听众来说尤为重要，这是因为他们在欣赏音乐时往往习惯于受情绪类型的支配，他们对于音乐是否被理解的判断也往往以情绪类型能否驾驭自身的听觉感知为标准。正因为如此，非专业的或音乐修养较一般的听众往往乐于欣赏那些较为外在的、情绪类型较鲜明的音乐作品。

二、风格体系

音乐中有些因素看起来似乎是属形式范畴，但实际上又不是

形式表现本身，而是形式特征的某些内在含义。所谓逻辑的与直观的、有秩序的与混沌的、内向的与外向的等等范畴，恰恰都是关于音乐自身结构特征的总结，它们是体现音乐风格体系的组成要素。古典的、浪漫派的和现代派音乐的风格特征主要体现在这些美学范畴的差别上。比如：古典音乐的展开脉络井井有条，非常清晰，前后的逻辑关系非常清楚。浪漫派音乐的展开线索往往缺乏必然的逻辑性，想象力极为丰富以致经常出现一些意料之外的东西。巴洛克时代的音乐，特别是巴赫的赋格曲，可以说是欧洲音乐中"有秩序"的典范，古典音乐中的秩序也同样突出。贝多芬首先将秩序引向自由，浪漫派音乐则进一步给秩序带来危机，并使它开始走向混沌；比如：瓦格纳的和声在瓦解传统的和声秩序方面表现得非常突出。现代派的无调性音乐与浪漫派音乐相比更加趋于混沌。另外，有些作曲家长于表现外在的东西，他们的音乐往往显得辉煌、精致，十分引人注目，比如门德尔松的主要作品。这类音乐从风格上来说，可以称之为外向性的。也有些作曲家更善于表现内在的东西，他们的音乐往往富有一种内力，可以称之为内向性的音乐。比如：布拉姆斯的音乐，它的外部表现并不十分吸引人，但内在的精神体现得相当深刻。当然也存在内向与外向之间适中的音乐家和音乐作品，比如：肖邦就被人称之为"恰好得其中庸"① 的作曲家。

以上我们所谈到的这些范畴，正是音乐形式的内在含义，也就是罗兰·巴尔特所说的非功能性的表达的内容。这些体现音乐风格特征的内容范畴，与前面所说的情绪类型有所不同。情绪类型不音乐性内容的表层，它是纯感觉的产物，不需要有理性的因素是相同。人们常说莫差特的音乐是含着眼泪在歌唱，而柴科夫斯

① 野村良雄：《音乐美学》，人民音乐出版社1991年版第67页。

介入。所以，情绪类型最容易被人们感受到，它是一种大众化的内容。而风格体系并非单纯依靠感性所能体会到的，它需要人们去归纳、去分析，即在感受的过程中需要理性的因素介入。比如：逻辑和直观，这是一对概念，听众需要在对音响现象进行归纳以后才能认识到。同时，这种归纳能力并不完全是自然的和天生的，它往往需要经过训练，即专业性的训练。风格体系不是单纯感性的内容，它需要理性介入后才能被人们体验到，而这种理性因素又往往与专业性的知识结合在一起。因而，风格体系并非大众化的，而是在音乐性内容中带有专业性因素的内容成份。

罗杰斯·斯克拉顿说得好："音乐可以抛弃自然发展的过程，它使自己的发展程序内在化了，把一种客观的传统变成一种传统形式的自我意识的模仿。其结果就有了一种新的音乐表现的语汇。这种语汇需要有广博的理论知识才能很好地欣赏。"① 这种语汇的表述特点正是通过风格体系体现出来的。人们难以用自然发展的规律去对音乐的风格体系加以理解，只有在充分意识到它的内在程序以后，才能对此做出判断。所谓内在程序又不是一种"客观的传统"，而只是"传统形式的自我意识的模仿"。我们认为，这里所说的自我意识，并不是指某一个人的心灵，而是泛指一种音乐的思维方式。对于这种特殊的思维方式，假如没有关于音乐艺术广博的理论知识，是难以理解的。音乐的风格体系正是建立在这样一种专门化的思维程序之内。

假如说，音乐中的基本情绪决定一部作品的基本格调的话，那么，音乐中的风格体系则决定了同种基本格调的不同类型。同样是悲伤，莫差特音乐中的悲伤与柴科夫斯基音乐中的悲伤就很

① 罗杰斯·斯克拉顿：《建筑美学》，引自《美学译文》(2)，中国社会科学出版社1982年版第113页。

基的音乐却常常是没有眼泪的悲泣。这种差异不能简单地以外向性和内向性来加以区别，它们之间包含着许多细微的类型上的差别。同样是优雅，肖邦夜曲中的优雅与约翰·斐尔德[①]夜曲中的优雅也大不相同。斐尔德夜曲中的优雅，包含了明朗和多情善感，它带有比较明显的贵族沙龙的情调。而在肖邦夜曲的优雅中，却蕴含着深沉的幻想，它带有浓厚的波兰民族的精神气质。所以，风格体系实际上是将基本情绪的内容具体化了；同时，由于它使那些直观的情绪类型赋予了较为具体的性质，比如：含着眼泪的歌唱、无泪的悲泣、蕴涵着深沉幻想的优雅等等，所以，又可以说音乐的风格体系使它的基本情绪更加内容化了。人们习惯于把风格看作是一种形式的范畴。而实际上属于形式范畴的只是一系列体现风格的形式手段。作为一种体系，作为一种体系的整体特征，它无疑是音乐性内容的一部分。因为它一方面体现了形式手段的内含，另一方面又赋予情绪类型以具体的内容。

三、精神特征

人们往往把贝多芬的音乐特征概括为英雄性，把瓦格纳的音乐特征概括为悲剧性；也常把布拉姆斯的音乐看作是一种崇高的象征，把约翰·斯特劳斯的圆舞曲看作是典型的市民的音乐。这种说法并不一定十分准确，但我们却可以肯定，在音乐中确实存在着一种诸如英雄性、悲剧性、市民性以及平凡、崇高等等的因素。这些因素既不是外在的情绪类型，也不是体现音乐形式特征的内在含义，而是一种比情绪类型和风格体系处在更深层的精神特征。这种精神特征是作曲家内心深处思想意识的反映，也往往是作曲家所处的时代特征的反映。比如：贝多芬音乐中英雄性的特征，与

---

① 约翰·斐尔德，爱尔兰作曲家(1782—1837)，被认为是钢琴夜曲的鼻祖。

他热衷于资产阶级革命的思想意识和当时欧洲正处在资产阶级革命上升阶段的历史环境是分不开的。众所周知，贝多芬的《第三交响曲》是为献给拿破仑而写的，后来因拿破仑背叛革命做了皇帝，贝多芬把题有“献给路易·波拿巴”的扉页撕得粉碎，并重新在乐谱的第一页题上“为纪念一位伟人而作的英雄交响乐”。贝多芬的这一举动，说明他在这部作品中所表现的英雄性特征是有所指的，是为了歌颂献身于资产阶级革命的英雄。在瓦格纳的歌剧中也有许多英雄人物，但英雄性并不是瓦格纳歌剧的主线，在他的音乐中充满着悲剧性的特征，特别是在歌剧《特里斯坦与伊索尔德》中，这种特征尤为明显。原因在于瓦格纳信奉叔本华的悲观主义哲学，也在于他生活在欧洲社会处于危机的时代。所以，我们认为音乐中的精神特征是一种深层的文化内容，它蕴含着深刻的思想性。

音乐中的精神特征绝非大众化的内容，也非单纯依靠专业知识就能为人所知。它是高级审美活动的产物。我们一般把人的审美活动分成四个阶段，即知觉——想象、联想——情感——思维。① 人们在欣赏音乐时的审美活动也同样分成四个阶段，即音响感知——想象、联想——情感体验——理解认识。② 精神特征在音乐审美活动的高级阶段完成以后才能被感知，它建立在理性思维和理解认识之基础上。当人们能说出贝多芬的交响音乐具有英雄性的特征时，决不是感官刺激的结果，也不是感情体验或想象的结果。感官刺激只能使人们获得某种生理快感，体验也只能使人们在情感的类型和程度上获得相应的感受，想象和联想所引起的反应则往往超出音乐本身以外的事物。英雄性是贝多芬音乐

---

① 王朝闻：《美学概论》。

② 张前：《音乐欣赏心理分析》。

本身所具有的精神特征，只有当人们完成了对贝多芬音乐的理性思考和理解认识以后才可能得出这样的结论。所以，音乐中的精神特征是一种理性化的内容，它是音乐审美活动高级阶段的产物。

如果说风格体系决定了基本格调的类型的话，那么精神特征则决定了基本格调的性质，即如此的格调和如此类型的格调的内涵是什么。同样是壮丽，贝多芬的交响音乐是英雄性的壮丽，而瓦格纳歌剧的音乐则是悲剧性的壮丽。然而，在贝多芬的雄壮和瓦格纳的悲壮之中都还蕴含着更为深刻的精神内容，它们从宏观意义上说是具体的。例如，贝多芬交响乐中所体现出来的精神特征，只有贝多芬的音乐中才有；贝多芬《第九交响曲》中所体现出来的精神特征也非贝多芬的其他作品所能包含。值得注意的是，这种宏观意义上的精神内容往往是非具体描述所能包含的。上述我们曾经借用“英雄性”和“悲剧性”的描述来限定贝多芬和瓦格纳音乐中的精神特征，但这仅仅是一个极为概括的提示，其中还有更多的不可言传的内涵，它只能依靠意会与人们的心灵相通。玛克思·德索曾经说过：“科学语言中若有‘一般概念’这种说法的情感对应物，那我们便可以说就是音乐所表达的东西。”① 音乐中的精神特征以及基本情绪和风格体系，从人们的理解上来说它们的确都是一些情感对应物；假如我们要用语言来对它们进行描述的话，那么，也只能囿于“一般概念”。问题是，在音乐的精神特征中还有语言所不能描述的部分。我们认为德索所说的只能是针对音乐的精神特征中可以言传的部分，亦即我们所描述的“英雄性”和“悲剧性”之类，这些言词无疑是极为概括的“一般概念”。但事实上，在音乐的精神特征中还具有更为丰富的内涵，它远远超出

---

① 玛克思·德索：《美学与艺术理论》，中国社会科学出版社1987年版第302页。

了"一般概念"，在"具体"地向人们的心灵进攻。这种"具体"的精神力量只有人们的内心才知晓，它是非言语所能描述的。当我们在聆听贝多芬《第九交响曲》时，并且还丝毫没有任何想象的因素，诸如作品的背景、作曲家的意图以及歌词的内容等等搀和到我们的听觉意识中去的时候，我们依然会因为音乐的力量而热血沸腾，甚至会感到灵魂在升华，在步步逼进至高的境界。这些促使我们感到灵魂在升华的力量，正是音乐中精神特征的具体内涵。

综上所述，音乐中音乐性的内容包括三个方面，即情绪类型、风格体系和精神特征。这三方面的内容虽然深浅不同，但具有一些共同点。人们只能用概括性的语言对它们加以描述，从这一点上来说，它们具有抽象性的特点。然而，它们还包含着一些不可言传只能意会的成份，尤其是在精神特征之中；从这个意义上来说音乐中音乐性的内容又是具体的，它的具体性只能在意识中才能领会到。音乐中音乐性的内容对听众来说脱离了主观的想象。当然，音乐中除了这些音乐性的内容外，也往往具有那些类似于文学和绘画的内容因素；诸如文学中的人物、事件、事态发展的前因后果和非常细微的情节活动以及绘画中清晰的形象。这些内容对听众来说只能存在于主观的想象之中。还应该看到的是，假如前面所说的音乐性内容是可听的话，那么，后一种内容仅仅在"为听众提供某种使感情形式具体化的可视的意象"。但是，"这种特殊的形象(如一个悲伤的女人)当然不会成为作品的固有成份。"[1] 我们把音乐中这类内容称做是非音乐性的内容。

[1] V. C. 奥尔德里奇：《艺术哲学》，中国社会科学出版社1986年版第98—103页。

第三节　音乐中非音乐性的内容

所谓非音乐性的内容主要指那些音乐的音响本身不能包容的，但又能通过音乐提供给听众的内容成份；亦即接受者不是从音响中直接感觉到的，而是由于音响而产生想象或联想获得的内容成份。如同汉斯立克所说："音乐的确有这样或那样的声音；它能窃窃私语、也能做出暴风雨或沙沙的声音，但只是我们自己的心情把爱憎带了进去。"① 音乐中非音乐性的内容带有较多的主观色彩。这种内容成份主要体现在两个方面，第一是通过听觉想象而获得的各种视觉形象及画面，第二是通过听觉想象而获得的各种事态发展的过程及情节。第一种成份是造型艺术特别是绘画中常见的，我们把它叫做绘画性的内容。第二种成份是文学中常见的，我们把它叫做文学性的内容。

一、音乐中的画面和视觉形象——绘画性内容

音乐与绘画从理论上来说似乎是两种殊不相关的艺术，前者通过音响诉诸人们的听觉的感官，后者通过线条和色彩诉诸人们的视觉感官。但在现实的艺术活动中，所谓音乐中的画面和绘画中的音乐感，又往往是艺术家们经常谈论的问题。比如：绘画中的术语"色彩"一词经常作为音乐用语出现在音乐理论文章中；音乐中的术语"节奏"一词也往往作为绘画用语出现在绘画的理论文章中。人们在谈论艺术作品时，也常常会说，这首乐曲简直像一幅美丽的风景画，或者说，这幅画简直像音乐一样迷人。我们认为这些术语或用语并不单纯是一种文学性的描述或比喻，而是出自

① 汉斯立克：《论音乐的美》，人民音乐出版社，1980年版第28页。

一种艺术经验，是人们在长期的艺术实践和艺术感受中形成的一种感性的经验。这种经验不仅表明了音乐与绘画之间的某种联系，而且也表明了音乐中可以表现绘画性的内容。下面我们首先来探讨音乐中有哪些绘画性的因素。

（一）音乐中的绘画性因素

1.线 条

有人说音乐中的旋律是以时间为画笔在不同音高位置上勾画出来的线条。我们认为这是一个很恰当的比喻，因为音乐中的旋律一方面体现在纵向的音程关系上，即音的高低关系上，另一方面体现在横向的时间关系上，两者缺一不可。假如只有音程关系就体现不出线性的过程，假如只有时间过程则又体现不出起伏的线条。线条可以说是音乐中最主要的绘画性因素。

绘画中的线条是构图的基础和组成具体可见的视觉形象的基础，它的线条方向最终将构成一个具体的形象。音乐中的线条体现的仅仅是一种抽象的运动方向，除了偶然能象征某些实际的运动状态以外，别无其他对应性的关系。音乐中的旋律线是一种抽象的线条，人们不可能从音乐的旋律线中感知到某种具体的形象。正因为如此，抽象派的绘画比其他流派的绘画更接近于音乐，而现代派的音乐比古典音乐更多地体现出音乐艺术抽象性的特征。

2.色 彩

音乐中的色彩只能体现在音响效果上，它实际上是一种音响的色彩。正如法国作曲家柏辽兹所说：配器法是“应用各种音响要素为旋律、和声和节奏着色。”① 音响色彩不只是指一般意义的音色，更主要的是指音乐中音响组合的各种手段。比如：音的横

---

① 钱仁康：《音乐的内容和形式》，引自《音乐研究》1983年第1期第33页。

向组合关系中所体现的调式色彩，音的纵向组合关系中所体现的和声色彩以及各种乐器的组合关系中所体现的配器色彩等等。

从物理学的角度上说，音乐中的音色和绘画中的颜色都是一种波动，即声波和光波。人们耳朵能听到的声波大约从每秒16周到每秒20000周左右，而人们眼睛能看到的光波大约从每秒四百五十一万亿周到每秒七百八十万亿周之间。所以，尽管两者都是波动，它们之间在性质上和在频率范围上都相差甚大。然而，科学家们还是试图在音色与颜色之间寻找它们的联系。早在17世纪，著名科学家牛顿曾经用三棱镜将阳光分解为七种颜色，证实了阳光由不同颜色的光组成。牛顿在研究色谱的同时还得出一个有趣的假设。他认为红、橙、黄、绿、青、蓝、紫七种颜色恰好相当于C、D、E、F、G、A、B七个音。根据是，七度音之间的比例为1：2差一点，七种颜色中红与紫的比例也正好是1：2差一点。

尽管以上推测还不足以将音乐中的音色和绘画中的颜色一一对应起来，但不少音乐家在他们的实践中还是在努力寻求音响与颜色之间的关系。比如：俄国作曲家沙巴涅夫认为C、D、E、F、B五个音相当于灰、黄、青、红、紫五种颜色。19世纪著名音乐家波萨科特则认为下列关系有某种对应性：弦乐、人声与黑色；铜管、鼓与红色，木管与蓝色。指挥家高得弗策又认为长笛与蓝色、单簧管与玫瑰色、铜管与红色有对应关系。

虽然科学家与艺术家都力图在声音与颜色之间寻找联系，但两者之间毕竟存在着一定的距离。人们之所以能在它们之间设下某种对应关系，主要是依靠感觉。音色与颜色同样能给人们以明朗、暗淡等等各种不同的感觉，一旦某种音色和某种颜色能够给予人们相类似的感觉，那么人们就会自然地把它们联系在一起。

所以，音乐中的色彩，从本质上来说只能是一系列刺激感官的特殊的音响组合。

3.造　型

人们常说音乐是流动的建筑，这个比喻并不一定恰当，但它至少说出了音乐具有某种造型性的特点。音乐的造型显然不可能像绘画那样，用线条和色彩在平面上组合成一种特定的结构位置。它是一种无形的音响造型，通过特殊的音响组合象征性地体现出某种上下、左右、前后、远近等空间感。比如：音程体现出一种局部的空间，音乐作品的音区体现出一种整体的空间范围，复调体现出旋律线之间的位置，主旋律与和声伴奏体现出前景与后景的前后空间关系，强和弱的对比也能造成一种近和远的空间感。这些造型所占据的空间并不是真实的，而是由于音响刺激人们的听觉器官而造成的一种感觉，它不可能化为清晰的视觉形象，只能永远存在于人们的内心体验中。

(二)与绘画有关的音乐作品

正因为音乐具有某些绘画性的因素，所以，它也具有表现某些具体画面的可能性。历史上有不少作曲家创作了大量的与绘画有关的音乐作品，我们可以把它们分成三类。

1.直接取材于绘画作品的标题音乐

历史上有一些音乐名作直接取材于绘画作品。比如：穆索尔斯基的钢琴组曲《图画展览会》。该作是作曲家对亡友画家哈特曼个人画展的一篇侧写。全曲共分十首小曲，每一首乐曲的标题都是原画的标题。拉赫玛尼诺夫的管弦乐《死岛》也是直接取材于瑞士著名画家波克林(1827—1901)的同名画作，传说“死岛”是亲人死后魂灵归宿的地方。英国现代作曲家沃尔顿所写的管弦乐《朴茨茅斯的一角》(1926年)则取材于英国画家罗兰荪的一幅风景

名画。画中描写的是英国朴茨茅斯港口船泊作业的忙碌景象。

这类作品的特点是，作曲家完全按照绘画作品来构思音乐创作。在音乐作品和作为构思对象的绘画作品之间有某种直接的关系。听众能够根据标题的提示，通过想象去捕捉某些具体的视觉形象，即具体的画作中所包含的形象。比如：上面提到的《图画展览会》其中的第六分曲《两个犹太人，一个穷一个富》，单纯从音响上来看，它只包含两个主题。一个主题在低音区，深沉、稳健，节奏带有一定的冲击力；另一个主题在高音区，慌张、忙乱，节奏细碎并带有退缩感。假如没有任何标题在指示我们，我们将会对此产生多种多样的联想。但作曲家却早已告诉人们，他的作品是以一幅画为摹本，表现的是两个犹太人，一个穷、一个富。所以，听众将会听其自然地跟随着标题的提示去进行联想。低音区的主题将会使人们联想到一位趾高气扬的富人，神气十足、不可一世；而高音区的主题又将会使人们联想到一位胆小心虚的穷人，躲躲闪闪、可怜巴巴。这样，听众就似乎从音乐中感受到画中的形象。

2.交响音画

有不少音乐作品，主要是管弦乐，它们并不是直接取材于画作，但作曲家在创作构思中，却以想象中的画面为对象，以内心的视觉映象作为音乐构思的根据，它们往往以音画来命名。比如：鲍罗丁的交响音画《中亚细亚草原》，作者在初版的乐谱上写了这样一段文字，以表明自己的作曲思路："从一望无际的中亚细亚草原上，传来了在这一带不甚习闻的平静的俄罗斯音调。马匹和骆驼的脚步声自远而近……一队土著行商从沙漠中走过，他们在俄国军队的保护下安然前进。"穆索尔斯基所作的交响音画《荒山之夜》，它的构思出自果戈理小说《圣约翰之夜》中关于巫婆安息日

的描写。乐曲初版时有这样一段文字说明："地下传出鬼灵之声，显现出一群黑暗的幽灵。幽灵之王切尔诺鲍格出场。众幽灵颂赞其王并举行追思弥撒，众幽灵狂欢作乐。远方传来小教堂的钟声，众幽灵消失，东方黎明。"德彪西的交响素描《大海》，虽然没有写下详细的文字说明，但三个乐章的标题也同样向听众揭示出作者心中关于大海的画面：（1）在海上，从黎明到中午；（2）浪花游戏；（3）风与海的对话。

这类作品的特点是，音乐不以表现动态为出发点，而是用一定篇幅一定的时间去渲染同样的气氛，以此象征性地表现某一种固定的画面。听众在欣赏这些作品的时候，有足够的时间去体验某一种相对固定的情绪气氛，并通过想象活动去捕捉音乐作品中所象征的画面。

3．与视觉形象有关的某些标题或非标题音乐

有些音乐作品，既不像取材于绘画作品的标题音乐，也不像交响音画或交响素描。作曲家在创作时并不着意描绘画面，也不以想象中的画面作为构思的依据；而是以作曲家对于各种景象或事物形象的亲身体验为依据进行创作，即把一系列由视觉形象触发的感情体验通过音乐表现出来。

贝多芬《"田园"交响乐》是这类作品的典型例子。这部作品的标题"田园"十分清楚地告诉听众它所表现的对象是什么，对田园的景色的描绘似乎应该是这部作品的主题。但是，贝多芬并没把它写成一部绚丽多彩的音画，而是以质朴的感情表现取代对大自然色彩的渲染。贝多芬自己也曾在乐谱的扉页上告诫说：这部交响乐"与其说是描绘，不如说是感情表现。"从全曲的标题来看，第一乐章"到达乡村时愉快的感受"和第五乐章"暴风雨过后幸福和感谢的心情"，它们明确地指出了音乐表达的内容是作曲家在大自

然感召下的感情体验。既使是被认为描绘性较强的第三乐章“溪边景色”，仍然是表情多于描绘，人们从音乐中感受到的主要内容并不是象征性的画面，而是清新、愉悦的自然之情。圣-桑的管弦乐《动物狂欢节》，从标题来看这部作品似乎应该对各种动物形象作描绘，但实际上音乐中较少有外在特征的描写，作曲家侧重表现的是非形象性的内在特征和自身对于这些动物的体验。比如：《天鹅》一曲，它主要表现的并不是天鹅的形象，而是天鹅的形象给予人的一种舒适、安祥的感受以及天鹅所象征的那种高洁的性格。

以上三类与画面有关的音乐作品，它们的分类依据主要是作曲家的创作意图和构思方法，而在具体的表现手法上仍有许多共同之处，它们都不可能摆脱作为感性材料的音响对其表现的限制。我们曾经在音乐的感性材料这一章中说过音乐的音响是表现性的，它不可能展示具体的视觉形象，但却可以通过摹仿、象征、暗示和表情等手段去表现各种画面和视觉形象。下面我们将具体地讨论这个问题。

(三)音乐表现画面和视觉形象的几种手段

1.模仿自然界的声音以暗示某种画面

模仿自然界的声音现象应该说是音乐艺术的特长，除了音乐以外，任何其他艺术都不具备这种摹仿功能。然而在实际的音乐作品中，很少有这种摹仿，既使有这种摹仿，作曲家的主要意图也不在于表现这些声音现象的本身，而是为了通过这些声音去暗示周围的环境。比如，作曲家往往通过对鸟鸣的模仿去表现美丽或幽静的自然环境。贝多芬《“田园”交响曲》第二乐章中，不同的木管乐器对不同类的鸟鸣的模仿，主要是为了暗示一幅鸟语花香的春天画面。穆索尔斯基曾在《霍凡斯基党人之乱》的序曲中用单

簧管摹仿鸡啼，其目的也是为了暗示莫斯科河上的黎明景色。音乐表现画面的这种手段虽然完全脱离了构成视觉形象的一些基本要素(诸如线条、色彩等)，但它仍然能唤起听众的想象，从而感受到这些声音赖以依存的环境及其画面。

2.通过渲染情绪气氛象征某种情景

渲染情绪气氛也是音乐艺术的特长。虽然同一种情绪气氛可以有多种解释，但对于那些与绘画或视觉形象有关的音乐作品来说，它的解释范围往往有所限定。因为作曲家早已通过标题或其他方式为听众的想象作了提示。比如：格里格的管弦乐组曲《培尔·金特》第一分曲《朝景》，乐曲一开始长笛吹出了一段静谧、安祥的主题，这种情绪气氛显然与作曲家企图表现的晨景非常符合，听众将会排除对其他事物想象的可能性，而归随于对作曲家所指定的《朝景》的想象。歌剧《卡门》第二、三幕之间的间奏曲，是一段平静的长笛与竖琴的二重奏，这种情绪气氛虽然与歌剧中悲剧性的发展不太相融，作曲家也并没有为该曲设标题，但启幕后的场景却明确地告诉人们作曲家表现的是山乡宁静的夜景，也可以说是与阴沉、黑暗的走私者的躲藏处形成对比的环境。通过渲染情绪气氛象征某种情景的表现手段也同样脱离了构成视觉形象的基本要素，同时，它还不像模仿自然界的声音那样，本身就具有限定性（模仿的对象很明确，或是鸟鸣或是鸡啼等等）。作曲家使用这种手段的主要依据是，在情绪气氛和视觉形象之间建立一种联系。这种联系只能依靠听众的感受去完成，即听众对于某种情绪气氛的感受和对于某种视觉形象的感受是一致的。同时，还必须借助于非音乐因素的提示，使所象征的对象限定在某个具体范围内。

3．通过音响色彩象征或暗示某种景象

我们曾经说过，音响色彩虽然与绘画中的颜色有某种物理意义上的联系，某些音乐家也力图在这两者之间找到对应的关系；但从本质上来说音响色彩只能是一系列刺激感官的特殊的音响或音响组合。我们还可以进一步说，这种音响的选择和使用的主要目的并不仅仅为了创造一个光怪陆离的音响世界，而往往为了象征或暗示的目的，为听众创造一个幻想的世界。我们能从《幻想交响曲》第三乐章开始的那段双簧管和英国管的对奏中想象出牧童的对唱和清静的田园，也同样能从舞剧《天鹅湖》第二幕竖琴颗粒性的音色中想象出湖水的波动。歌剧《魔弹射手》序曲中圆号深沉的和声，无疑是象征层层的森林，《意大利随想曲》一开始奏出的小号独奏，也是为了暗示对意大利军营的描写。历史上一些划时代的音乐家对于音响色彩的革新，其目的也不仅仅在于开创新的音响局面，而往往是为了更加丰富音响的表现力。德彪西曾经说过："我们期望的音乐、必须柔顺到足以使自己能适应从内心发出的、不受拘束的抒情和梦境的幻想。"① 他在管弦乐序曲《牧神午后》中所运用的松散的和声、缺乏倾向性的全音音阶、弦乐器加弱音器的分奏等等一系列富有创造性的音响色彩，对于象征和暗示午后昏昏欲睡的牧神以及他的梦幻，无疑有重要的意义。

4．通过音响运动状态象征某种视觉形象

运动性也是音乐艺术的重要特点。音乐的音响不总是静止在一个高度，而是不断地上行、下行地运动着，它在时间的过程中构画出一条条旋律的线条。从视觉的意义上来说这些线条无疑是抽象的，而且一旦它作为音响而不是乐谱出现时，只能存在于我们的感受中，即它仅仅使我们产生线条感。但这种抽象的线条感

① 约瑟夫·马克利斯：《西方音乐欣赏》，人民音乐出版社1987年版第501页。

也往往能使我们的心灵产生共鸣，引起某种象征性的联想。管弦乐《沃尔塔瓦河》一开始，两支长笛在竖琴和小提琴的拨奏下交替吹出微微起伏的音波，它很容易使人联想起涓涓细流的形象。这正是作曲家斯美塔那在乐谱前的说明上所描述的："在波希米亚森林的深处涌出两股清泉，一股温暖而又滔滔不绝，另一股寒冷而平静安宁……。"音响运动的象征性并不一定通过线条感体现出来，有时仅仅以一种状态象征某种现象。海顿《第101交响乐》第二乐章中持续出现的节奏型，平稳均匀，这种状态与时钟摆走的情形有象征性的联系。肖邦在《降D大调前奏曲》中，形象化地使用了一个固定的单音，它伴以单调的节奏型，象征性地表现出雨水滴漏的情景。

5．通过音响造型象征或暗示某种视觉形象

我们曾经说过，所谓音响造型实际上是通过特殊的音响组合象征性地体现出某种上下、左右、前后、远近等空间感。这种空间造型一方面只能寄托于主体的内心体验中，另一方面又只能在主体的内心中展示出一个抽象的空间层次。尽管如此，它仍然具有象征和暗示的功能，能激起听众对具体事物的想象。音响造型的象征手段有两种不同的体现方式，第一种是通过音响移位象征实际的空间移位，这就是所谓"空间——视觉表象。"我们曾在第二章中举过肖斯塔科维奇《第七交响曲》和鲍罗丁的交响音画《在中亚细亚草原》这两个例子。另外，格里格在《培尔·金特》第一组曲第一分曲《朝景》中所运用的上三度转调，用音响移位象征太阳升高的空间移位，也是这种方式。另一种是通过不同的音响层次象征和暗示多层次的画面和错综复杂的视觉形象。在这里，音响所造成的前后、左右、上下等空间关系对于实际的空间结构没有任何象征意义，它只为听众提供了一个多层次的想象依据。比

如：在贝多芬《第六交响曲》第四乐章《暴风雨》中，弦乐的快速进行，短笛刺耳的叫声，低音提琴深沉的呼喊以及长号和定音鼓的轰鸣，这一切构成了一个复杂的多层次的音响结构。这里有作为主旋律和伴奏的前后空间关系，也有作为复调出现的声部与声部之间的上下空间关系。然而，这个多层结构并没有与作为表现对象的暴风雨的画面发生结构方面的象征性联系，而仅仅是为听众提供了对暴风雨作多层次联想的音响依据。人们能从快速的弦乐声中感受到大雨倾盆，也能从短笛的尖叫声中感受狂风呼啸，定音鼓的轰鸣无疑是雷声的象征，长号和低音提琴的呼喊又将暗示出一个昏暗混沌的自然背景。

总之，音乐作品中所体现的画面或视觉形象，都不是听众从音响中直接感知到的，它们必须通过想象活动才能完成。音乐的音响，一方面通过象征性的表现给听众提供了对于某些画面的想象，另一方面通过情绪气氛的渲染触发听众对某些视觉形象的联想。正如音乐史学家安勃罗斯所说："音乐是心灵状态的最伟大的画家，也是一切物质的最不高明的画家"①，音乐中的画面正是一种摆脱了物质性的心灵状态，它永远存在于听众的内心想象中。正因为如此，音乐作品中的画面和视觉形象并不是音乐本身固有的，而是一种非音乐性的内容。

二、音乐中的文学性内容

音乐与文学从表面上看也是两种截然不同的文艺类型，音乐通过音响的组合达到表现的目的，而文学的表现目的则通过语言的手段去达到。但是，语言与音响在表现形态上又有某种一致性，即他们都是通过声音展示出来。尽管文学最终形成的是一种语

① 恩·迈耶尔：《音乐美学若干问题》，人民音乐出版社1983年版第51页。

言的符号方式，即通过文字把语言的表述记录下来；但它毕意是可以朗读的，人们未经阅读，单从有声语言的表述中也完全可以完成对一部文学作品的欣赏。民间口头文学就是最好的例证。

音乐的乐谱与文学的文字表述都可以化为特定的声音表述。所不同的是，音乐的声音是音乐艺术的生命，音乐的美主要存在于声音自身之中；文学语言表达中的声音并不是文学的本质特征，文学的美主要存在于语言的涵义之中。苏珊·朗格曾经说："音乐中，时间过程借助纯粹的音响因素成为可听的。这些因素单为耳朵存在。在延续的音乐意象中，所有音乐对于我们实际时间感觉的帮助，均被音调感受所排除和取代。但是，文学的要素则不是这种声音。即使是在诗歌中，文学也绝非仅仅为了听，它们已经成为一种符号，而不是像形状、音调那样一些可以当做'自然'符号形式的纯粹感觉对象。"① 我们认为音乐的音响作为"纯粹感觉对象"，它也有自身的涵义，问题在于这种涵义存在于听众对音响本身的感受和理解之中，这就是音乐性内容的涵义。所以，音乐艺术的主要传播方式只能是让别人听，人们只有通过听音乐才能品尝音乐、理解音乐。虽然乐谱也能阅读，但读谱的本质还是在于为读者提供一种内在的听觉感受，它并不是音乐艺术的最终目的。而文学的目的则不在表达语言的声音，它期待的只是读者对语涵言义的理解。

尽管音乐的声音与语言的声音有如此之不同，人们还试图把音乐当做一种语言的艺术来看待。英国音乐学家柯克曾以"音乐语言"为题写过一部颇有影响的专著，十分详细地阐述了音乐的音调所具有的各种语义因素。俄国文学家屠格涅夫在小说《春潮》中，

① 苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社1980年版第155页。

也表达出音乐与语言艺术的关系。他写道："我们无法描写萨宁（引者注：小说中的男主角）读了这封信后的内心感受，没有一种言辞可以充分表达出这些深刻而强烈的并且是不太清晰的、难以用语言表达的情感，只有用音乐才能把这些感情表现出来。"① 德国作曲家门德尔松则把音乐当做一种至高无上的语言方式。他认为音乐语言之所以不能用文字来表述，是因为它太丰富了。门德尔松常常用一首钢琴曲代替书信，把它寄给家人用以表达自己此时此刻的心境。他曾经这样说："人们常常抱怨说，音乐太含糊，耳边听着音乐脑子却不清楚该想些什么；反之，语言是人人都能理解的。但对于我，情况却恰恰相反，不仅是就一段完整的谈话而言，即便是只言片语也是这样。语言在我看来是含混的，模糊的，容易误解的；而真正的音乐却能将千百种美好的事物灌注心田，胜过语言……。"②

柯克把音乐的表述和语言的表述做对应性的研究无疑是有意义的，其缺陷在于仅仅把这一研究局限在语言能够表达的范围内。屠格涅夫与门德尔松则把音乐看作是一种超越语言的表述。我们认为这种超越性实际上包含了两重意义。其一，是音乐本身对于语言的超越性，即音乐中含有只可意会不可言传的精神内容，这就是我们认为的音乐性内容。其二，是音乐中具有比语言表达更多的可以提供想象的因素。一段语言表述往往有较大的限定性，一段音乐表达则往往可以提供给听众极为丰富的联想。门德尔松所感受到的"千百种美好的事物"不仅仅是指那些只可意会的精神内容，恐怕也包括由于音乐的激发使他产生的对于现实生活丰富的想象。这就是我们认为的包括文学性内容在内的非音乐性内容。

① 钱仁康：《音乐的内容和形式》，引自《音乐研究》1983年第1期第30页。

② 萨姆·摩根斯坦：《作曲家论音乐》，人民音乐出版社1986年版第77—78页。

关于音乐性的内容我们已经做了阐述，在这里，我们将着重讨论的是由于想象或联想引起的文学性内容。首先的问题是音乐的表达为什么会引起各种文学性的想象？我们认为这是由于音乐中具有某些文学性的因素。

（一）音乐中的文学性因素

1．过程

文学作品，特别是小说和戏剧都有一个故事情节展开的过程。这个过程可长可短，但绝不可缺。即使是20世纪意识流[①]小说也不例外，它可以抽掉小说发展中的戏剧性因素，却不可以抹去故事的连续性过程。所以，过程是文学作品最基本的因素。音乐是时间的艺术，尽管它的时间性建立在自身结构之基础上，与日常的物理时间不同，但它毕竟有一个延绵的过程。音乐总是有开始、发展和结束，这就是音乐的过程。

音乐的过程与文学的过程各有自己的特点，其中最本质的区别是，文学展开的是客观世界的过程，音乐展开的则是主观世界的过程。文学作品所揭示的故事情节，不外乎是过去已经发生过的和当前或将来可能发生的事件。这些事件的由来和发展都体现出人与社会和自然等客观世界的联系。音乐作品却无法展示出这种过程，它所展示的一切都与人的内心生活密切地联系在一起。音乐所展示的是一种建立在模仿、象征、暗示和表情基础上的表现过程，它所表现的对象主要是人的内心世界。

莎士比亚的著名悲剧《罗密欧与朱丽叶》和柴科夫斯基以该剧为题材写的同名交响幻想曲，它们所表现的题材是一致的，并且也都通过某一个过程反映出来。但莎剧展示的是一连串现实的客观

---

① 意识流：非戏剧性小说的一种叙事技巧，它产生无数连续不断的印象，有视觉的、听觉的、触觉的和下意识的。

事件；而柴科夫斯基的交响幻想曲只展示出与内心世界有关的那些富有象征或暗示意义的情感因素。莎剧展示的事件是：罗密欧与朱丽叶出身在两个世仇家族中，他们在一个偶然的机会一见钟情，他们私订终身并结为夫妻；罗密欧因杀死朱丽叶的表哥被驱逐，而朱丽叶又面临着被迫嫁人，神父劳楞斯设计谋企图帮助这对情人，他让朱丽叶以假死来拖延时间，并派人通知罗密欧前来搭救。后来因送信人的差错，罗密欧误认为朱丽叶已死，就拔刀自尽，朱丽叶醒来后见罗密欧自尽亦以死相随。这一切事件是按照文学的结构逻辑展开的。交响幻想曲所展示的仅仅是音乐的事件，它的开始、发展和结束都与音乐自身的结构逻辑紧密地联系在一起，它紧紧地依附于奏鸣曲式的展开过程。这一系列音乐事件是：庄严、暗淡，带有沉思和忧郁的众赞歌(引子)，由强烈的切分音的粗暴节奏和带有惊慌和凶兆的不协和和弦构成的呈示部主部，明朗、温柔和富有幻想的呈示部副部，紧张、激烈的展开部，热情、激动的再现部以及悲怨、凄婉的尾声。当我们面对这一系列音乐事件时，实在无法根据这一音乐过程去判断戏剧发展的来龙去脉。这些事件只能与人们的内心相通，激发人们的感情体验。然而，一旦想象和联想活动渗入，这一音乐过程的每个环节都将被文学性的事件所代替。音乐的过程固然不同于文学的过程，但它却为听众的文学性联想提供了过程的依据。正因为如此，人们才能从音乐中感受到富有过程性的文学性内容。

2．冲突(戏剧性)

文学作品的过程往往是一系列矛盾冲突和解决的戏剧性过程。所以，戏剧性的冲突也是文学的重要因素。冲突在音乐中也同样存在，它突出地体现在奏鸣曲式的结构原则上。奏鸣曲式的呈示部由两个相互对置的部分构成(主部与副部)，这犹如矛盾的

提出；展开部使呈示部的主题趋于不稳定，它使矛盾激化；再现部通过主副部在调性上的统一使音乐又趋于稳定，它犹如矛盾的解决。这种戏剧性因素正是奏鸣曲式的结构支柱。音乐的冲突还体现在复调的手段上。在布拉姆斯《悲剧序曲》的呈示部中，高声部是木管乐器热情的三连音，而低声部却是阴森的、充满着疑虑的问句，它仿佛对木管热情的主题提出挑战。这两个主题构成的冲突正是全曲悲剧性展开的核心因素。柴科夫斯基《第六交响曲》第一乐章再现部也有类似的冲突。木管和弦乐在高声部用很强的力度奏出一个勇敢、果断的主题，而低音铜管却在下方嚎叫一般地吹出一个绝望的音调。用克列姆辽夫的话来说，这是"一个真挚无比的、人格分裂的'我'的抒情对白——绝望地呻吟着的'我'和号召自己勇敢地迎接命运的'我'。"

音乐的冲突与文学的冲突不同。文学主要通过突如其来的事件的闯入，而使事态变得急转直下；或者由两种对峙的力量造成你死我活的争斗。《罗密欧与朱丽叶》的悲剧性起源是两个家族的敌对关系。然而，出人意料之外的是这两个敌对家族的后代竟成了一对痴情的恋人。第一个戏剧性高潮出现在罗密欧失手杀死朱丽叶的表哥被迫出走，而此时朱丽叶又面临迫嫁的关头。危急中，劳楞斯神父设法缓和矛盾，使第一次冲突平息下来。这一平息实际上孕育着更大的冲突，以至酿成这场巨大的悲剧。这是文学性的冲突。音乐的冲突与此不同，它只是通过音响中所包含的感情力量之间的对比而形成。它虽然也有突如其来的事件闯入。但这只是音乐的事件，是一种意想不到的音响在冲破人们正常的期待。《第六交响曲》第一乐章展开部的进入就是一个典型的例子：在甜美、安然的副部尾声之后，一个巨大的和音打断了人们的思绪，音乐进入了一场紧张、剧烈的精神斗争。该乐章再现部中出现的

"自我人格分裂"也仅仅是两种感情力量之间的对比。音乐中的冲突无法展示文学冲突中的敌对关系，但却能暗示这种敌对关系相持的形态；它无法告知人们是什么事件闯入，但却能暗示这种事件的意想不到的力量。

3. 抒　情

抒情也是文学的重要因素之一。特别是诗歌，正如没有冲突就没有戏剧一样，没有抒情就没有诗歌。文学的抒情主要表现在三方面，即表达感情、描写感情和借景抒情。同样是抒发一对情人离别时的感情，表达通过主观的表述来体现。比如："我爱你，我离不开你，你是我的生命，你走了我将失去了一切。"描写则通过客观的旁白来说明。比如："她望着他远去的身影，心在剧烈地跳动，她茫然不知所措，几乎失去了知觉。"借景抒情则是主观的感情借客观的环境来加以表述，或者在客观的环境中蕴含着主观的感情因素。同样是上述内容，可以这样来表述："天灰蒙蒙的，乌云压得人喘不过气来，旋风卷起沙土把周围的一切都湮没了。他走了，她也许再也见不到他了。"

音乐的抒情既没有明显的主观表达，也没有绝对的客观描述。它介于两者之间。比如：小提琴协奏曲《梁祝》楼台会一段音乐中，小提琴与大提琴的对奏分明是梁、祝依依惜别时的感情交流。说它是主观的表达，却没有语言表述中的那种直接、确切的含意；说它是客观的描述，其中又分明深含着内心的感情因素。我们认为，音乐中的抒情是借客观的描述来达到主观表达的效果，"楼台会"的一段音乐。作曲家的意图非常明确，是想表现梁、祝互诉衷情，但在具体表现中只能借助于某种客观的情绪气氛的描述，用以象征主观上的感情交流。所以，音乐的抒情只能是"借情抒情"，前面的"情"是客观的情，是对情绪气氛的描述；后面的"情"是主

观的情，是对感情内容的主观表达。

文学的抒情往往有具体的对象，它所运用的语言表达也同样清晰明了。然而，音乐的抒情则是一种概括性的表达，特别是纯器乐曲，它似乎是作曲家所有生活感受和艺术经验的集中体现。即使是那些有所指的标题音乐，当它通过音响把抒情内容表达出来时，也只能是概括性的。柴科夫斯基曾经写道："你怎样能够表现当你在写一部器乐曲（它本身没有什么一定的主题）时掠过脑际的一些漠然的感觉呢？这纯粹是一种抒情的过程，是灵魂在音乐上的一种自白，而且充满了生活中的所有经验，通过音乐倾泻出来。"① 正因为如此，音乐的抒情比任何抒情的语言更富有内含，在它的概括性中包容了极为丰富的情感因素，这是文学语言所不能代替的。哲学家尼采曾经对此做过这样的描述："语言作为现象的器官和符号，绝对不能把音乐的至深内容加以披露。当它试图模仿音乐时，它同音乐只能有一种外表的接触，我们仍然不能借任何抒情的口才而向音乐的至深内容靠近一步。"② 音乐的抒情难以用语言加以解释，它与人们的心灵直接相通。然而，一旦想象介入音乐体验的过程，这一系列概括性的表情则将闪现出文学性的抒情内容。这就是音乐与文学在抒情方面的联系。

（二）与文学有关的几种音乐作品

正因为音乐与文学在过程、冲突和抒情三方面有重要的联系，所以音乐也具备了表现文学题材的可能性。在实际的音乐作品中，与文学发生关系的大致上有以下几种。

1．歌剧与歌曲

歌剧和歌曲往往被称为综合性的艺术。前者是音乐与戏剧的

① 冯·梅克：《我的音乐生活》，人民音乐出版社1982年版第116页。

② 尼采：《悲剧的诞生》，湖南人民出版社1986年版第24页。

结合，后者是音乐与诗歌的结合。但在艺术分类上，它们又往往归类于音乐。这大概是音乐性在歌剧中的地位超过戏剧性的缘故。虽然，歌剧中的音乐展开总是围绕着戏剧的发展线索，但歌剧之戏剧性发展的每一个关头总是以音乐的高潮为标志。其中最突出的例子是，歌剧中的大咏叹调总是安排在戏剧发展的转折关头或戏剧性冲突的高潮。比如，在歌剧《绣花女》第一幕中，鲁道夫和咪咪在黑暗中两手相触，鲁道夫紧紧握住咪咪的手，这时，他唱出了一段著名的咏叹调《多么冰凉的小手》，表达了他对咪咪的爱情。咪咪也随之唱出了《啊，人们叫我咪咪》，也把内心的感情向鲁道夫倾诉。从戏剧发展来看，鲁道夫在黑暗中握住咪咪的手，这是他们之间爱情的第一次亮相，是戏剧发展的转折点。两段著名的咏叹调恰到好处地安排在这个地方，从而促成了全剧的第一个高潮。人们在欣赏歌剧的时候往往把注意力较多地集中在音乐上，这是因为音乐比戏剧情节更直接地打动人的内心。音乐在人们还没有对它完全理解之前，就能激发起他们的感情，而戏剧对于人的感情刺激必须产生在对剧情理解之后。正因为如此，歌剧在音乐史上的地位比在戏剧史上的地位要高得多，歌剧的作曲家也往往比剧作者更为人所知。歌曲也一样，人们对于歌曲中音乐的注意力往往超过歌词。

严格地讲，在歌剧和歌曲中，音乐应该为文学构思服务。不少作曲家也曾为了强调歌剧中的戏剧因素而企图使音乐完全屈从于戏剧发展的要求。但事实上，往往由于音乐巨大的感染力而被它喧宾夺主，音乐自身的戏剧逻辑依然在歌剧中占有重要地位。尽管如此，文学性在这类音乐作品中还是显而易见的。

2. 取材于文学作品的标题音乐

在音乐史上，有不少音乐作品直接取材于文学作品。特别是

在19世纪欧洲浪漫主义的音乐中，这类作品的数量相当多。比如：柏辽兹的交响曲《哈罗尔德在意大利》、《罗密欧与朱丽叶》、《浮士德的责罚》，李斯特的交响诗《浮士德》、《塔索》、《前奏曲》等等。19世纪末20世纪初也有不少优秀的音乐作品直接取材于文学作品，比如：德彪西的管弦乐序曲《牧神午后》，里查·斯特劳斯的交响乐《查拉图斯特拉如是说》等等。这种创作倾向一直延续到当代。我国50年代由何占豪、陈钢创作的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》，以及近期的青年作曲家谭盾创作的交响曲《离骚》、弦乐四重奏《风·雅·颂》等等都取材于不同类型的文学作品。

这类音乐与歌剧和歌曲不同，虽然取材于文学作品，但它们的构思线索并不是按照文学原作的情节或思想发展过程，而是根据音乐艺术的特征，以音乐发展的需要和可能性为出发点，从文学原作中提炼必要的过程和冲突作为音乐构思的基本线索；或者从文学原作中提炼它的精神实质作为音乐构思的基础。比如：小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》取材于民间故事，作曲家并没有通过音乐复述故事情节的意图，而是根据音乐发展的逻辑从故事中择取“草桥结拜”、“英台抗婚”、“坟前化蝶”三个主要情节，并把它们作为乐曲的呈示部、展开部和再现部的内容，以表现梁、祝的忠贞爱情，和他们对封建宗法礼教的控诉和反抗。德彪西的管弦乐序曲《牧神午后》，其中所表现内容也只是原诗中最富有音乐性的一段。德彪西“并不想通过音乐的形式将原诗描写的情节刻板地复述出来，而只是描述了牧神梦见他过去与仙女的相遇。”① 柏辽兹的交响曲《哈罗尔德在意大利》取材于英国诗人拜伦的同名诗篇，但从它的音乐构思来看，这部交响曲的展开过程与原诗的情

① 托玛斯·门罗：《走向科学的美学》，中国文联出版公司1984年版第529页。

节发展没有任何联系。作曲家只是抓住诗篇的精神实质，着重表现的是拜伦所创造的"哈罗尔德式"的青年的思想情感。

3.非文学题材的标题交响乐和交响音诗

这类作品并不直接取材于某部文学作品，但作曲家在创作过程中往往采用一些文学性的记录作为作曲构思的基础。有些作曲家虽然在创作时没有写下文学依据，但作品完成以后却补写了一段详细的文字解释，用以表明自己的创作思路和作品的文学性内容。

《幻想交响曲》是这类作品中比较典型的例子。该作虽然不是直接取材于某部文学作品，但作曲家就这部作品的文学性内容写了这样的文字叙述："一个青年音乐家有着病态的敏感和热情的想象，由于失恋而服用鸦片自杀，但因麻醉剂量不足，未能致死，而是昏昏入睡了。在睡梦中出现了最奇异的幻想，当时他感觉到感情和回忆在病态的脑海中变成了音乐的形象和乐思。他所爱的女性本身也变成了一支旋律，如同一个'固定乐思'一样，到处可以看到、听到。"除此之外，作曲家对该作的每一个乐章也都作了具体的文字说明。比如，关于第一乐章是这样写的："他起初想起在他未遇到他的爱人之前所感受到的那种心灵上的痛苦，那种感情的动荡，那种忧郁，那种无缘无故的喜悦！后来她突然勾起他那火一样的爱情，带着折磨人的忧虑，带着嫉妒和愚昧，带着一阵阵的温存以及宗教意味的安慰和爱情。"关于第三乐章是这样写的："夏日的傍晚，他在田野独自沉思，他所见的两个牧人在一唱一答地吹着瑞士牧歌的田园二重奏。周围的景色、树叶的微响，和风的轻吹，在他心中滋生着希望的闪光。这些感觉使他的心胸得到稀有的恬静，给他的思想带来喜悦的色彩。但是，她的又一次出现，使他心头感到沉重，不吉的预感折磨着他，她是否欺骗

了他?!一个牧人又重新吹起了他那朴素的调子，但另一个人却不再应和他了。……日落了，远方响起了雷声……孤独……沉寂……。"柏辽兹写的这些文字说明，简直像小说中的描写一样动人。它们是对音乐的说明，但并不是音乐本身具有的音乐性内容。然而，这些说明一旦与音乐想象结合在一起，它就成为音乐内容的一部分，即非音乐性的文学性内容。

有些作品，作曲家并没有写下具体的文字说明，但它的标题以及音乐发展的各个阶段，能够比较形象化地为听众提供想象。极大多数19世纪欧洲歌剧序曲都属于这类作品。比如：罗西尼的歌剧序曲《威廉·退尔》，我们可以从音乐发展的四个阶段中，清晰地看到事态发展的四个过程。第一段的音乐通过大提琴独奏和重奏表现出安静、优美的气氛。它暗示了故事的发生地——瑞士阿尔卑斯山区秀丽的自然景色和山区人民和平、安宁的生活。音乐中又隐约传来两次定音鼓的轻奏，它似乎又在暗示暴风雨即将来临，并以此象征安宁的山民将要面临灾难。第二段音乐通过弦乐急速的上、下行进行，和管弦乐器各种音色的运用，诸如木管在高音区的尖叫，铜管乐威严的吼声，打击乐造成的轰鸣效果等等，生动地表现出人们与狂风暴雨搏斗的情景。同时，也象征着人民与黑暗势力之间的生死斗争。第三段音乐则是对雨过天晴后田园景色的描绘，音乐非常优美，令人心旷神怡。在这段音乐的末尾出现了振奋人心的号角声，它俨然是瑞士人民奋起抗争的序奏。第四段的音乐气势磅礴，它通过战马奔驰的节奏和嘹亮的号角声，表现出骑兵出击、奋勇前进的气势，并以此象征瑞士人民英勇战斗的精神。

还有一些音乐作品，它并没有叙事性的文学内容，但却含有某种诗意，即通过抒情暗示某个特定的主题。特别在交响音诗当

中，这种诗意性的表现尤为明显。西贝柳斯的交响音诗《芬兰颂》就是其中一例。乐曲的第一部分反复地运用低音区浓密的和声：开始是铜管，而后是弦乐，再后是弦乐加圆号，表现了一种压抑而痛苦的感情，并以此暗示芬兰人民深受异族压迫这个主题。《芬兰颂》和《威廉·退尔》所暗示的内容也不是音乐的音响所固有的，它们寄托于听众的想象，富有强烈的主观色彩。

4. 无词歌和叙事曲

无词歌和叙事曲是两种特殊的器乐体裁，它们虽然不带标题，却含有丰富的文学性内容。人们往往把无词歌比作抒情小诗，把叙事曲比作长篇叙事诗。我们认为这种比喻有一定的依据。音乐与诗之间有两个共同的特征，即概括性和象征性。亚里斯多德曾经说过："诗所描述的事带有普遍性。"诗人歌德曾经说："我把我的一切努力和成就都看作只是象征性的。"德国作曲家里查·斯特劳斯认为歌德的这句话正好是对音乐艺术最好的释义。① 无词歌和叙事曲是19世纪欧洲浪漫主义音乐特有的体裁。它们一方面背离了古典器乐曲严格的结构限制，另一方面又与19世纪的标题器乐曲截然不同。标题器乐曲中的文学性内容往往被限制在某一个特定的范围之内，而无词歌和叙事曲中所包含的文学性内容则具有很大的可塑性，它们可以提供给听众广泛的想象和联想。

(三) 音乐表现文学性内容的几种主要的手段

1. 通过音调和节奏的特征模仿或暗示文学中的抒情和叙述两种表述方法

我们曾经论及过音乐与语言在音调上的联系，对于用文字表述的文学来说也同样与音乐有音调上的联系。文字叙述虽然是无

① 萨姆·摩根斯坦：《作曲家论音乐》，人民音乐出版社1985年版第103页。

声的，但对于人的内在听觉来说，它的语调所体现的节奏、韵律等也包含着音响因素。丽莎曾经指出:“在读一篇散文，特别是读一首诗歌时，我们常常感受到它的音响价值，甚至于感受到由问号、惊叹号、逗号等提供的音调特性。这些记号‘表示’着某种语言音调，即具有某种语义价值的口语旋律短句。”① 作曲家正是利用语言表达上的节律和语调特征，创造了类似于文学中的抒情和叙述这两种表述方法。这种表现方式突出体现在歌剧的咏叹调和宣叙调两种唱腔类型上。文学中的抒情表述往往装饰性的词句较多，表述的节奏较慢，而且语气变化多，语调的起伏也较大。音乐中的咏叹调则通过长线条和起伏多变的旋律以及变化多端的强弱对比等等来模仿文学中抒情性的表述。从某种意义上来说，咏叹调的音调特征并不是完全出于对语言抒情的模仿，而是这种音调本身就具有打动人心的功能，具有抒情的作用。文学中的叙述往往用词比较简练，语气也较为平淡。音乐中的宣叙调则通过简单的音进行(往往只有一个音)，简单的节奏（往往只用一种最简单的平均节奏)、简单的力度(往往只用一种力度)等等手段来取得文学中叙述的效果。这种效果往往是暗示性的，它只能向听众揭示文学叙事的外部特征，而无法打动人心。

2.通过象征性的音乐主题暗示情节发展的过程

欧洲浪漫主义音乐与文学的联系非常密切，作曲家为了达到表现文学过程的目的，常常用一些富有个性的音乐主题象征某些人物或事件，并以这些主题出现的先后次序暗示文学情节的发展过程。有些作品只采用一个特性主题，通过它的反复出现来暗示某种重复的事件或现象。里姆斯基·科萨科夫的管弦乐曲《天方

① 丽莎:《论音乐的特殊性》，上海文艺出版社1981年版第23页。

夜谭》就是其中一例。该作品取材于阿拉伯民间故事，内容大意是：残暴的苏旦王深信女人的心是居心险恶和不忠诚的，就下决心把自己的每一个妻子在初夜之后都处以死刑。由于舍赫拉查德王后善于用故事来引起苏旦王的兴趣，而救了她自己的生命。舍赫拉查德一连给他讲了一千零一夜的故事，使国王不断地延搁她的死刑，最后竟完全放弃了把她处死的念头。作曲家用音乐表现这个题材时，也采用讲故事的方式。他创作了一个非常优美的象征王后舍赫拉查德的主题，并把这个主题贯穿在每段音乐的开头，用以暗示王后又开始向国王讲述一个新的故事。柏辽兹在《幻想交响曲》中也采用一个象征情人的主题。这个主题反复出现在交响乐的五个乐章中，用以暗示情人的幻影时时萦绕在主人翁的心头。

有些作品则采用一系列富有象征意义的主题，通过这些主题的先后出现及相互交织暗示事态发展的各个阶段。其中最典型的要数瓦格纳歌剧《特里斯坦与伊索尔德》中的音乐。瓦格纳主张歌剧中音乐应该与戏剧一体，并认为歌剧中音乐是为了表现戏剧的目的。正是出于这一创作动机，瓦格纳企图通过一系列富有象征意义的乐汇去编织戏剧发展的网络。在这出歌剧的音乐中，他除了运用象征特里斯坦与伊索尔德的两个主题以外，还采用了"爱情的表白"、"爱的渴望"、"眉目传情"、"爱的甘淳"、"死的解脱"、"死亡"、"命运"、"白昼"、"狂悦"等等象征各种特定的意义和事物的音乐主题。瓦格纳的这种创作手法并不一定可取，但它至少说明了音乐能够运用这一手法表现文学性的内容。值得注意的是，音乐的这一手法是建立在约定性的基础之上，即只有在对这些主题做出一系列文学性约定之后，它们才起作用。

3. 通过具有特定含义的音调象征特定事物

以上我们所说的约定性，是作曲家为了音乐表现的需要而专

门制定的，它往往作为乐曲说明或乐谱上的标记出现。在音乐中还有一些具有社会约定性的音调，这些音调所象征的对象几乎是公认的。比如：《马赛曲》的音调象征法兰西民族，《国际歌》的音调象征无产阶级革命等等。作曲家正是利用这些曲调的社会约定性去表现音乐中发生的各种事件。比如：柴科夫斯基在管弦乐序曲《1812年》中用《马赛曲》的曲调象征法国军队，用歌曲《上帝保佑沙皇》的曲调象征苦难的俄罗斯民族。贝多芬在交响乐《威灵顿的胜利》中，用英国歌曲《统治吧！不列颠》象征英国军队，用古老的法国歌曲《马尔勃罗克》象征法国军队。

有些曲调虽然没有社会约定性，但由于作曲家长期沿用而使它成为具有特定意义的主题。比如：中世纪有一首叫《愤怒的日子》的圣歌，许多作曲家都用它的曲调去表现死亡的主题。柏辽兹的《幻想交响乐》、拉赫玛尼诺夫的管弦乐曲《死亡岛》、李斯特的《"但丁"交响乐》、圣-桑的管弦乐《死之舞蹈》等等都采用这首圣歌的主题，用以表现死亡。

4.通过音乐性的冲突象征文学性的戏剧内容

我们曾经说过，音乐中的冲突主要依靠音响中所包含的感情力量之间的对比而造成。这种对比可以是历时的也可以是共时的。前者通过音乐展开的手法体现出来，后者则体现在多声部的交织之中。音乐通过这种手法表现文学性内容非常有效。因为文学冲突的本质也在于不同感情力量之间的对比，突如其来的事件对读者产生的效应必然是感情上巨大的波动，两种对恃力量造成的争斗，也往往由于读者的爱憎选择而造成感情上的不平衡。所以，一旦听众了解作曲家的创作意图，就会畅通无阻地由音响之间的冲突联想到文学性的戏剧内容。

运用这种音乐手段表现文学性内容的例子比较多，我们前面

提到过的交响幻想曲《罗密欧与朱丽叶》、序曲《威廉·退尔》和《1812年》以及交响音诗《芬兰颂》等等都渗透了这种戏剧性的表现因素。需要进一步说明的是，作曲家在运用这一手法时往往与主题的约定性结合在一起，由象征性的主题与象征性的冲突共同促成音乐表现文学性的戏剧内容。

5.通过情绪气氛的渲染暗示或象征某个概括性的文学主题

音乐学家柯克曾经说过："绘画通过视觉形象来传达情感；文学通过被理性了解的陈述；而音乐则直接通过赤裸的感情。作曲家感到的，我们听到了，也感到了，至于他看到什么，想到什么，则与本题无关。"① 显然，柯克在这里所说的"本题"是指关于音乐性内容的问题。对于我们正在讨论的文学性内容来说，作曲家所看到和想到的内容恰恰是讨论的中心。我们可以接着柯克的话说，"作曲家感到的，我们听到了，也感到了"，我们还需要从我们的感受中进一步想象到作曲家所看到和想到的东西。

音乐固然是通过赤裸的感情去影响听众，但作曲家运用音响表达各种感情时并不是毫无目的的，往往带有某种暗示性和象征性的目的。同时，所谓音乐中赤裸的感情，它本身也只是一种感情的象征，与人的心理活动并不类同。因此，所谓音乐表达感情实际上是通过音响去渲染一种情绪气氛，而这种情绪气氛又往往可以暗示或象征某些概括性的文学主题。作曲家正是利用音响与文学内容的这一关系，通过音乐表现文学性的主题。比如：罗西尼的《威廉·退尔》序曲，第一段音乐通过对安祥、沉寂的情绪气氛的渲染，暗示了安宁的山民生活；第二段音乐则通过紧张、动乱的情绪气氛的渲染，暗示了一场生死搏斗；第三段音乐渲染的是

---

① 柯克：《音乐语言》，人民音乐出版社1981年版第30页。

一种甜美、幸福的情绪气氛，它象征雨过天晴的田园景色。当然，音乐中所渲染的情绪气氛与它所暗示或象征的对象并无对应关系。正如托马斯·门罗所说的："音乐中暗示出来的情绪总是模糊不清的，并且可以有许多不同的解释。"① 但是，正因为模糊不清才需要利用我们的想象去为它澄清，而我们想象的依据又正是作曲家对他的暗示或象征所作的文学性约定。这种约定性的想象因素正是音乐中文学性内容的特征。正因为如此，音乐中的文学性内容突出地体现在19世纪欧洲浪漫主义的音乐之中。

第四节　音乐与感情

当我们把音乐中的音乐性内容和非音乐性内容做区别以后，有必要再来讨论一个非常现实的问题，即音乐与感情的关系。这不仅因为音乐作为一种艺术表现它与人类感情的关系一直是古今中外理论家们所关注的问题，而且也因为我们在区分音乐性与非音乐性内容的过程中，也始终涉及到音乐的表现内容与感情的关系。所谓基本情绪和精神特征，实际上正是感情表现的两个方面，前者是外形，后者是内含；所谓非音乐性内容中的视觉形象或社会事件等等，只能通过接受者的想象和联想活动才能获得，而音乐欣赏中的想象和联想的基本前提则是接受者对音乐的感情体验。所以，对音乐怎样表现感情及其表现特点的考察，应该是对音乐内容研究的一个重要的课题。

一、音乐是善于表现感情的艺术

在我国，早在两千多年以前，《乐记》就已经提出"凡音之

① 托马斯·门罗：《走向科学的美学》，中国文联出版公司1984年版第543页。

起，由人心生也”的看法，并描述了音乐是以怎样不同的声音表达出哀心、乐心、喜心、怒心、敬心、爱心等六种人的不同心情。在西方，早在古希腊时期，亚里斯多德就把音乐与人的感情生活联系起来，认为乐调能反映出愤怒和温和、勇敢和节制以及一切互相对立的品质和其他的性情。当然，西方历史上，感情论音乐美学最重要的代表人物当数德国的黑格尔。他在《美学》中反复强调音乐的内容是情感的表现，认为只有情感才是音乐所要据为已有的领域。并且还说："在这个领域里音乐扩充到能表现一切各不相同的特殊情感，灵魂中一切深浅程度不同的欢乐、喜悦、谐趣、轻浮、任性和兴高采烈；一切深浅程度不同的焦燥、烦恼、忧愁、哀伤、痛苦和怅惘等，乃至敬畏、崇拜和爱之类情绪都属于音乐所表现的特殊领域。"① 在现代的音乐美学研究中，对这个问题的论述也较多。波兰音乐学家丽莎认为："在音乐中，由于缺乏具体的、实在的、单个的客体，感情反应的因素便能比较强烈地发挥作用，占据了首要地位——这便是音乐在反映现实的方式上的特殊性。"同时，她还认为："音乐的内容是感情，而很少是唤起这些感情的那些现象本身。"② 苏联音乐学家万斯洛夫说："音乐是一切艺术中最接近抒情的，"并认为："承认感情在音乐中的特别重要的作用，这是意味着，同其他艺术相比，音乐在表现现实的全部多样性，首先是通过感情的表现。"在欧美现代音乐美学研究中，也有人坚持主张音乐是表情的艺术，影响较大的是英国音乐学家柯克。他在1959年出版的《音乐语言》一书中指出："事实上，音乐是'包含着音乐以外的'，正如同诗歌是'包含着文字以外的'，因为，音符和文字一样，有情感的含义。让我们再说一遍，音乐，在

① 黑格尔：《美学》第三卷上册，商务印书馆1979年版第345页。

② 丽莎：《论音乐的特殊性》，上海文艺出版社1980年版第36、179页。

伟大作曲家的笔下，用纯属他个人的表现方法最完美地表达了人类的普遍感情。"①

在我国当代音乐美学研究中，也普遍认为音乐是一种表现情感的艺术。于润洋在《对一种自律论音乐美学的剖析》一文中说："汉斯立克不承认音乐可以表现情感，否定音乐的情感内容，而我们不仅认为音乐能够表达情感，而且认为音乐内容主要是情感内容。"② 赵宋光在《论音乐的形象性》一文中说："音乐则是重表情的，主要是通过表达情感来使人联想起那曾引起类似情感反映的许多对象和情景，而以摹拟因素为辅助。"③ 然而，也有同志认为把音乐看作表现情感的艺术的说法很不全面，音乐所表现的应该是人的全部精神生活，它应包括人的思想、感情、心地、灵魂、意志、梦境、幻境以及潜意识等等全部精神活动的内心世界。我们认为主张音乐能够表现人类全部内心世界的说法与主张音乐善于表现感情的说法并不矛盾，因为它们所针对的是同一个范畴中的内容。区别在于后者力图把音乐表现的范围涵盖得更全面一些，希望人们把音乐的内容理解得更丰富一些。从这个意义上说，这种提法有它的优点，指出了音乐所表现的感情不是孤立的，它是和人对现实生活的丰富的内心感受和人的全部精神生活密切联系在一起的。但是，从音乐本身的表现性能来考察，由于音乐所使用的主要是音响的运动这种特殊的表现手段，它所擅长的主要是表现人的内心世界中的动态方面，而这方面最明显的表现就是人的感情活动。至于思想、意志等精神活动，仅凭音响运动本身并不能直接对之加以表现；而人的知觉、直觉、梦境、幻境等则要运用音

① 柯克：《音乐语言》，人民音乐出版社1981年版第45页。

② 于润洋：《音乐美学史学论稿》，人民音乐出版社1986年版第30页。

③ 赵宋光：《论音乐的形象性》，《美学》1979年第一期。

乐中相应的描绘造型手法，并通过欣赏者的联想才能达到，它们都具有某种间接性。因此，我们认为提出"音乐是表现感情的艺术"或"音乐主要是表现感情的艺术"，应该说是抓住了音乐表现内容最主要、最核心的东西。问题在于我们不要把这种提法作狭隘的理解，把感情仅仅看作是某种抽象的感情形式；而应该把感情表现理解为现实生活的反映，它有丰富的内涵并和人的其他心理活动有密切的联系。总之，音乐是一种善于表现人对现实生活的心理感受，尤其是情感态度的艺术。

二、音乐怎样表现感情

感情是指人的喜怒哀乐等心理活动，是人对客观事物的态度的一种反映。在心理学关于情感和情绪的研究中，特别引起我们兴趣的是关于"表情动作"这一学说。该学说认为，在客观事物作用于人并引起人的情感、情绪活动的时候，不仅在人的机体内部产生各种生理反应，例如：呼吸、循环系统、骨骼、肌肉组织、内外线体以及代谢过程的活动；而且往往表现为一种外在的运动冲动。这种运动的出现是由于人的情绪有一种宣泄和释放的要求，也就是说人的情绪和情感活动，不只是潜藏在心里，它还往往要求借助于某种外在动作宣泄和释放出来，以求得心理平衡。心理学上把与情绪状况相联系的身体各部分的动作变化称为表情动作。它具体地分为三种，面部的表情动作称为面部表情，身体各部分的姿态称为身段表情，情绪性的言语声调、音色等的表现称为言语表情。并认为"这些表情动作是人的内在情绪状态所引起的机体变化的外部表现。例如：愤怒时身体直立，胸部挺起、紧握拳头、鼻孔张大、咬牙切齿等等，这些都与呼吸、血管、肌肉系统等方面的机能活动有关。"① 我们从艺术方面来观

① 曹日昌：《普通心理学》(下)，人民教育出版社1980年版第49—50页。

察，前两种表情动作，即面部表情与身段表情，更多地表现在戏剧、舞蹈以及造型艺术中。当然，其中的身段表情也可能用一种间接的运动形态的类比方式体现在音乐中，这正是舞蹈音乐的主要特点之一。但是，和音乐关系最密切的无疑是言语表情。言语的语音、声调、节奏、速度等都是一些表情手段。人由于情绪的激动，发出各种不同的富有表情性的声音，这是人的有机体内部变化所引起的一种必然性的外部表现，而不是一种简单的外在的比附。正因为如此，一些音乐学家极为重视言语表情在形成音乐的表情性上的重要作用。丽莎曾经指出："音结构可以反映现实中的两种现象：听觉和视觉可以把握的，也即感官可以体察到的实际运动过程和感官不能直接体察到的人类感情，这后一种现象可以用间接方式，通过对伴随这种感情的表情运动的反映而反映出来。"她还指出："这些表情运动中最重要的一个种类就是具有音调特征的人类口语。因此，这种音调在音乐中起着巨大的作用。"丽莎还提出将这种语言音调向音乐音调移植或翻译的说法，她说："翻译的过程，就是将现实存在的现象和各种不同类型的表情运动的结构形式加以概括和抽象的过程，就是将这个结构转移到声音这一物质材料上去。"她进一步认为："从语言的音调中汲取'客体'的原型，这可能是对音乐旋律的表情性的唯一解释。"①

从以上介绍的心理学的表情动作说和丽莎提出的以语言音调为主要表现形式的表情运动说，我们可以看出，音乐之所以能够表现感情，一方面是由于人的感情的情绪变化引起人的肌体内部的各种生理变化，这些变化呈现为一定的运动形态；另一方面又由于人的情感具有一种宣泄释放的要求，这种要求的外部表现正

① 丽莎：《论音乐的特殊性》，上海文艺出版社1980年版第31、112页。

是人的表情动作，其中语言表情和音乐的关系最密切，它通过表情动作向音乐音调的移植和翻译，构成了音乐具有表情性的基本根据。

在从普通心理学角度说明了音乐的表情性原理之后，我们还要进一步指出，音乐运动之所以能够表现情感活动，是由于在这二者之间存在着“运动”这个共同因素，它们同在时间中伸展变化，都表现为一种时间的运动过程。而且，二者在运动的结构和形态上还存在着一种大体的相似性，用黑格尔的话来说是：“在声音和情感的内在本质上，存在着远近不同的相对应的关系。”① 例如，它们在运动形态上都存在着高低的起伏、节奏的张弛，力度的强弱，色彩的浓淡等，我们借用格式塔心理学的这一概念，把它们叫做“同构关系”或者叫“同形”或“同态”关系。正是这种“同构关系”，为音乐以类比或比拟的方式，多方面地、细致入微地模拟和刻画人的情感活动提供了各种可能性。

格式塔完形心理学的创始人之一柯勒曾经说：“任何实在的意识，在各个场合，不仅盲目地联系于相当于它的心理的物理过程，而且在基本结构的特性上是与它相似的。”② 这就是格式塔心理学的“同形论”(isomorphism)。格式塔心理学特别着重于视觉艺术的分析，另一创始人韦太默认为，对舞蹈动作的表现性的知觉之所以具有如此强烈的直接性，主要是因为，舞蹈动作的形式因素与它们表现的情绪因素之间，在结构性质上是等同的。在阿恩海姆的《艺术与视知觉》中还引用了该书作者的学生比内所做的一个试验。被试者是一组舞蹈学院的学生，当要求他们分别表现出“悲哀”这一主题时，所有演员的舞蹈动作看上去都是缓慢的，

---

① 黑格尔：《美学》第三卷(上)，商务印书馆1979年版。

② 唐钺编：《西方心理学史大纲》，北京大学出版社1985年版第247页。

每一种动作的幅度都很小，每一个舞蹈动作的造型也大都是呈曲线形式，呈现出来的张力也比较小。动作的方向看上去时时变化，很不确定，身体看上去是在自身的重力支配下活动着，而不是在一种内在的主动力量的支配下活动着。阿恩海姆认为："悲哀这种心理情绪，其本身的结构式样在性质上与上述舞蹈动作的结构式样是相似的。一个心情十分悲哀的人，其心理过程也是十分缓慢的，而且很少能够超出与他的直接经验和眼前的喜好直接联系在一起的状态，他的一切思想和追求都是软弱无力的，既缺乏能量，又缺乏决心，他的一切活动看上去也都好像是由外力控制着。"① 美学家苏珊·朗格也曾运用这一心理学原理论述了音乐与它所表现的感情之间的关系。她说："我们叫做'音乐'的音调结构，与人类的情感形式——增强与减弱、流动与休止、冲突与解决，以及加速、抑制、极度兴奋、平缓和微妙的激发、梦的消失等等形式——在逻辑上有着惊人的一致。这种一致恐怕不是单纯的喜悦与悲哀，而是与二者或其中一者在深刻程度上、在生命感受到的一切事物的强度、简洁和永恒流动中的一致。这是一种感觉的样式或是逻辑形式。音乐的样式正是用纯粹的、精确的声音和寂静组成的相同形式。音乐是情感生活的音调摹写。"② 在我国的音乐美学研究中，也有一些学者运用这一原理论述了音乐与人类情感之间的关系。钱仁康在谈到音乐是怎样表现情感的问题时说："音乐可以用旋律的起伏、节奏的张弛、和声和音响的色调变化，在运动中表现感情的变化发展，这是任何语言艺术所不能企及的。"③ 于润洋曾指出："在声音和人类感情之间存在着极大的形式

① 阿恩海姆：《艺术与视知觉》，中国社会科学出版社1984年版第615页。

② 苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社1986年版第36页。

③ 钱仁康：《音乐的内容和形式》，引自《音乐研究》1983年第1期。

上的差别性。前者是一种物理现象，而后者则是一种心理现象。但是，音响结构之所以能够表达特定的情感，其根本原因在于这二者之间存在着一个极其重要的相似点。那就是这二者都是在时间中展示和发展，在速度、力度、色调上具有丰富变化的、极富于动力性的过程。这个极其重要的相似点正是这二者之间能以沟通的桥梁。"①

下面我们举几个例子来说明一下情感的运动状态与音乐的运动状态的类似性对应关系或称"同构关系"。

"乐"(lè)是人的高兴、欢乐的感情表现。一般来说，这种感情运动呈现出一种跳跃、向上的运动形态，其色调比较明朗，运动速度与频率比较快。表现"乐"的感情的音乐，一般也采取类似的动态结构。比如：钢琴曲《牧童短笛》的中段，表现的是牧童在田野里无忧无虑、尽情玩耍的喜悦情绪，音乐采用了跳跃向上的音调进行，快速活泼的节奏和明亮的音色。门德尔松小提琴协奏曲第三乐章的主部主题，所表现的基本情绪也是欢快、明朗和乐观，音乐中采取的也是与这种感情的运动形态和类似的活跃、跳动的旋律进行，以及快速的节奏和小提琴高音区的明亮音色，

"怒"的情绪，一般是一种突然迸发、向上或向四周扩展的运动，这种情绪运动的特点在于它爆发的突然性和较强的作用力。表现"怒"的情绪的音乐一般也采用这种突发性的方式和较强的力度，往往运用不协和的和声和富有棱角的大跳进行。比如：柴科夫斯基的交响幻想曲《罗密欧与朱丽叶》中，表现家族之间格斗的怒的情绪，就是运用富有突发性的节奏、较强的力度、不协和的和声和不规则的大跳等手法。

---

① 于润洋：《音乐美学史学论稿》，人民音乐出版社1986年版第32页。

“哀”是一种悲痛、低沉的情绪状态，它的运动趋势基本上是下沉的，而且伴随着比较缓慢的速度。表现悲的情绪的音乐也大体上具有这些特点。比如：柴科夫斯基第六交响乐末乐章所表现的悲的情绪，就是通过级进下行的音调，几个不同的七和弦极不稳定的和声进行，配器上弦乐的交织重叠以及缓慢的速度表现出来的。我国的民间乐曲《江河水》是一首悲与愤交织在一起的乐曲。开始部分启承转合的四个乐句，非常生动地表现出这首乐曲的情绪特点，第一句速度缓慢，旋律波状起伏，可以说是凄凉悲切情绪的呈示，第二句以十度向上的跳进，表现出悲愤情绪中所具有的极强的冲击力，第三句节奏顿挫，音调从高音区逐渐向下移动，表现出泣不成声的悲痛情绪，第四句是起句的变化重复。

当然，上面只就情绪类型的最一般的运动形态与音乐的音响运动的关系来说的，目的在于说明音乐之所以能表现情感，是由于在情感的运动形态与音乐的运动形态之间存在着同构、同态与同形的关系。这正是音乐之所以能够表现情感的基本原因。

音乐作为一种声音的运动，既不能像语言艺术那样为人们提供某种观念或叙述某一事件和动作过程；也不能像绘画艺术那样，描绘出各种事物形象。音乐具有一种独特的单纯的表现方式，而这种单纯的表现方式正好与感情这种人的主体的单纯性相吻合，从而使音乐成为一种直接针对于人的情感的表情艺术。黑格尔以他敏锐的洞察力看到了这一点。他说：“音乐所表现的内容既然是内心生活本身，即主题和情感的内在意义，而它所用的声音又是在艺术中最不便于造成空间形象的，在感情存在中是随生随灭的，所以音乐凭声音的运动直接渗透到一切心灵运动的内在的发源地。”① 音乐与感情这二者所具有的非视觉性和非概念性所造成的

① 黑格尔：《美学》第三卷（上），商务印书馆1979年版第349页。

音乐表现感情的单纯性与直接性，也是音乐与感情之间关系的一个重要方面。

总之，以上提到的人的表情动作向音乐结构的移植；音乐与感情运动的同构关系以及音乐表现感情的单纯性和直接性三个方面，是我们对音乐为什么能够善于表现感情的初步解释。

三、音乐表现感情的民族性与时代性

以上我们对音乐为什么能够表现感情做了初步的解释，还将遇到的问题是，为什么同一种感情的表现，由于民族、时代以及作曲家创作个性的不同，而在具体形态上又有千差万别的变化呢？仅仅用“同构”原理来解释音乐表现感情显然不能说明这个问题。这里还必须在同构原理之基础上，结合音乐的创作和审美实践对它做进一步的考察。

不同民族、不同时代的人们在千百年来的音乐创作和审美实践中积累起不同的音乐审美经验，并逐渐形成了各自不同的音阶、调式、旋律、节奏以及曲式结构等表现方式。这里涉及的实际上是一个民族音乐学方面的问题。从原则上说，我们的看法是，要把同构原理和各民族各时代表现感情的独特方式结合起来，辩证地进行考察。这二者一个是共性、一个是个性，一个是基础、一个是表现方式，所以，不能把它们割裂开来。

各民族、各时代的音乐表现情感的方式都是以同构原则为基础的，这可以从我们前面举的几首中国和欧洲音乐作品的例子中看到。正因为不同民族、不同时代的音乐在表现喜怒哀乐的感情时有着相似的同构关系，音乐才被人们誉为是一种国际的语言。它不可能也不需要经过翻译就能使不同民族的人们之间做感情上的相互交流。小泽征尔听完《江河水》的演奏后感动得热泪盈眶，我们也常常由于贝多芬的音乐而心潮激荡。然而，另一方面，音

乐也同样具有鲜明的民族性和时代性，在不同民族和地域的音乐传统中，确实形成了自身的音乐语言的规律性。英国音乐学家柯克在《音乐语言》一书中，广泛地归纳、总结了近五个世纪欧洲音乐在表现感情上的规律性。柯克的研究受到广泛的重视，因为他通过大量的实例证实了欧洲音乐作为一种具有代表性的地区音乐在表现感情上的语言特性；而我们可以从中发现，柯克的研究成果正是音乐与感情之间的同构原理和不同民族、地区及时代的音乐在表现感情上的独特性相结合的体现。柯克曾经声明他的研究是“试图把作曲家能获得的各种表情手段加以分离——诸如音之高低、时间之长短、音量之大小——并去发现，哪种情感可用哪种手段去表现；说得更确切一点，试图逐条地阐述在大调、小调和半音音阶的不同的音中，以及从过去以来一直被连续不断地使用的某些基本旋律音型中的各种音符本身所具有的情感特性。”① 很明显，柯克的研究基点是探求音乐的表现要素与感情之间的关系；但同时也表明了他的立足点是对欧洲古典和浪漫派时期的大小调功能体系的音乐传统的考察。柯克在研究过程中还充分注意到相同的音乐传统在表现感情上的时代性和个性的特征。他在分析贝多芬《英雄交响乐》末乐章《葬礼进行曲》时说：“贝多芬就在下意识中把他个人的这种联系到英雄之死的情感用久被尊崇的某些音乐语言中的词汇体现出来——但他用的是他个人的方法。他逐步地把他个人的情感极其强烈地印盖在这C小三和弦的原料之上。结果，这个主题就是‘具有独创性的’、‘有特点的’。它和莫差特的《共济送葬曲》或瓦格纳的《齐格菲葬礼进行曲》就不能混淆在一起，虽然它们的传统相同。”② 柯克在分析莫差特《第40交响曲》时也阐述了

① 柯克：《音乐语言》，人民音乐出版社1981年版第4页。

② 同上书，第26—27页。

同样的观点，他说："莫差特用的是18世纪的音乐风格去表现他的情感态度，并受到古典交响曲形式的限制。因此，如果我们使用'痛苦'一词，它的含意就不像用在分析柴科夫斯基的《悲怆》交响曲中那样地富于强烈的主观色彩。古典作曲家们不是直率地表达他们的情感，而是把他们的主观情感交织在清晰的、一般的、客观的陈述之中。"① 柯克的这些见解，非常明确地表明了我们开始提出的关于音乐的感情表现具有时代性、民族性和个性的观点。如果我们能在比较音乐学这个更大的范围里开展研究，那将会对音乐和感情的关系、对不同民族和不同时代的音乐表现感情的共性和个性做出更有说服力的分析。

四、音乐表现的感情是类型与个性的统一

正像感情本身有类型的划分一样，音乐表现的感情也有类型划分，这种类型就是感情性质的基本类型。比如：《乐记》就把音乐所表现的感情划分为哀、乐、喜、怒、敬、爱六种基本类型。凡是承认音乐表现感情的人都会同意这种类型化的说法。问题在于，音乐所表现的感情是否仅仅是类型化的感情，或者还同时是个性化的感情，对于这个问题的看法并不一致。

在西方音乐美学思想中，有些人虽然承认音乐表现感情，但他们认为音乐所表现的只是一种抽象的、类型化的感情。比如，叔本华就认为："音乐所表现的不是这样或那样个别的和一定的快乐，这样或那样的悲哀或痛苦、或恐惧、或狂欢、或喜悦或心灵的宁静，而且表现快乐、悲哀、恐惧、狂欢、喜悦、心灵的宁静等的本身，某种程度上是in abstracto（抽象地）。"② 瓦格纳基本上

① 柯克：《音乐语言》，人民音乐出版社1981年版第287页。

② 叔本华：《世界是意志和观念》，引自克列姆辽夫《音乐美学问题概论》，音乐出版社1959年版第107页。

重复了叔本华的话，他说音乐“表现的不是某一个人在某种状态下的激情、爱欲、郁闷，而是激情本身、爱欲本身和郁闷本身。”① 然而，也有另外一种相反的观点，认为音乐表现的感情是“特殊具体化了”的感情。比如，黑格尔认为：“如果要把痛苦、喜悦和希望之类情调体现在旋律里，实在具体的灵魂在严肃的实际生活里只处在一个具体内容的范围，即处在某些特定环境和特殊情境里发生某些事件，发生某些动作之类情况下，才会有这种情调。例如一首歌曲表现出对一种损失感到哀伤或哀悼的情感，我们不免马上要问：损失的究竟是什么？是生命及其全部丰富的利益呢？是青春、幸福、妻子、爱人、儿女、父母还是朋友呢？因此，音乐就接受到进一步的任务，在涉及具体的内容和特殊个别的关系和情境（这些不是心灵所体验到的，而且要通过这些才能把它的内心生活反映于音调）时，就必须使音乐表现本身也获得类似的特殊具体化。因为音乐所要处理的不是单纯的抽象的内心生活，而是由具体内容充实起来的内心生活，这种具体内容是和具体的情感密切结合在一起的，所以根据不同内容的标准，表现在本质上也必然出现一些差异。”② 黑格尔这里所说的音乐表现情感的特殊具体化，正是我们所强调的音乐所表现的情感是类型化与个性化的统一。

在这个问题上，俄国音乐评论家谢洛夫所说的一段话也很值得我们重视。他说：“音乐是灵魂的直接语言。”但他认为人的灵魂“在它的活动范围内总是或多或少地受到那关于人在他的小宇宙里面，这就是说在他本身，在他们‘自我’里面以及在自然界与外

① 瓦格纳：《一个幸福的晚上》，引自克列姆辽夫《音乐美学问题概论》，音乐出社版1959年版。

② 黑格尔：《美学》第三卷（上），商务印书馆1979年版第392页。

在世界里面发生的事情的激动。因此音乐里也就能够以相当的规模反映全部的人类生活，那就是当灵魂由于悲哀、痛苦及快乐的感觉而受到了'激动'的时候，而这两种感觉却是具有一切无穷的递变的。"[①]他最后所说的悲哀、痛苦及快乐这两种感觉的"无穷的递变，实际上就是黑格尔所说的通过个性化的音乐语言所表现出来的"特殊具体化"的感情。罗曼·罗兰作为一位文学家也对此提出看法，他说道："我们来看看音乐的实质，它的最大的意义不就在于它纯粹地表现出人的灵魂，表现出那些在流露出来之前长久地在心中积累和动荡的内心生活的秘密吗？音乐——这首先是个人的感受，内心的体验，这种感受和体验的产生，除了灵魂和歌声之外，再不需要什么。"[②]波兰音乐学家丽莎在《论音乐的特殊性》中也谈到这个问题，她说："纯粹的、自在的、不具有表象、判断等内涵的感情是不存在的。感情永远属于客观世界的某种东西所唤起的。音乐在反映感情的过程、变化、波动时，必须同时与唤起这些感情的一切因素结合在一起。"[③]

我们认为，以上所引述的言语中所提到的"特殊具体化"、"无穷的递变"、"首先是个人的感受"、"音乐在反映感情的过程、变化、波动时，必须同时与唤起这些感情的一切因素结合在一起"等说法，都符合恩格斯在论述艺术典型时所说的"这一个"的思想。恩格斯在致敏那·考茨基的信里所引用的黑格尔的这个用语，意在说明考茨基小说中所描写的人物"每个人都是典型，但同时又是一定的单个人"。如果从音乐语言和音乐形式上来说，恐怕

① 谢洛夫：《批评论文集》第一卷，引自阿别兹高兹《俄罗斯音乐家论西欧音乐》，音乐出版社1955年版第17页。

② 罗曼·罗兰：《论音乐在世界通史中所占的地位》，引自克列姆辽夫《音乐美学问题概论》，音乐出版社1959年版第 101 页。

③ 丽莎：《论音乐的特殊性》，上海文艺出版社1980年版第39页。

没有人能够反对恩格斯关于典型的这一论述。因为任何有创造性的、而不是抄袭的或模仿的音乐作品，它们的音乐语言和形式特征总是各不相同的。但是，就音乐的内容或感情内容来说，它的具体性和个别性究竟怎样体现出来，这是人们经常感到疑惑的问题。我们曾经在《音乐性的内容》这一节里提到，音乐性内容的具体性"只能在意识中才能领会到"，"它是非言语所能描述的"，"只有人们的内心才知晓"。我们认为所谓音乐性内容的具体性也正是音乐感情内容的具体性。费尔巴哈说得好："感情只是向感情说话，因此感情只能为感情所了解，也就是只能为自己所了解——因为感情的对象本身只是感情。"① 他认为，人们只能通过从音乐中所获得的感情体验来领会音乐的感情内容，也就是说音乐的感情内容是非语言所能表达的。我们这里不妨再次引用门德尔松的一段话："人们常常抱怨说，音乐太含糊，耳边听着音乐脑子却不清楚该想些什么；反之，语言是人人都能理解的，但对于我，情况却恰恰相反，不仅是就一段完整的谈话而言，即便是只言片语也是这样。语言在我看来是含糊的、模糊的，容易误解的，而真正的音乐却能将千百种美好的事物灌注心田，胜过语言……"② 这段话虽然只是出自一位音乐家的自我感受，但它却深刻地表明了音乐内容的具体性正是体现在它"能将千百种美好的事物灌注心田。"柯克也曾这样明确地表示："每一个独到的音乐作品的特定个性，都不是某一个现成词汇能标明的，""文字永远都不能准确地描绘这一乐章或任何一个乐章的情感。"他还引用了科普兰的一段话："是的，你当然知道某个主题是快乐的或是悲伤的……，你

① 费尔巴哈：《基督教的本质》，《十八世纪末——十九世纪初德国哲学》，商务印书馆1975年版第551页。

② 萨姆·摩根斯坦：《作曲家论音乐》。人民音乐出版社1986年版第77—78页。

可以把这个悲伤的主题仔细地研究一下。你能用准确的字眼把这种悲伤的性质肯定下来吗？它是悲观主义的悲伤；还是听天由命的悲伤？它是宿命主义的悲伤；还是微笑的悲伤？就算你很幸运，能找到使你自己满意的文字去描绘你选择的主题的准确的意义，你也不能保证其他人会满意。其实这也没有必要。重要的是每个人自己去感受某一主题或某一完整乐曲的特殊表情性质。”①

这里值得我们重视的是柯克所强调的一首乐曲的“特定个性”，科普兰所强调的音乐的“特殊表现性质”，以及我们前面提到的黑格尔、罗曼·罗兰和谢洛夫等所说的“特殊具体化”、“首先是个人的感受”和“无穷的递变”，实际上都是同一个意思，都在说明音乐所表现的感情不仅在其基本性质上有彼此相近的类型化的特点，而且还同时具有各自不同的特点，即个性化的感情。比如：欢乐和痛苦这两种情绪，《牧童短笛》的欢乐和门德尔松小提琴协奏曲中的欢乐完全不同；柴科夫斯基《悲怆》交响曲中的痛苦也同样有别于《江河水》中的痛苦。如果一定要把这些欢乐和痛苦之间的不同处问得水落石出，可以是简单的回答，即它们的音乐不同；也可以用语言加以说明，即它的根源在于这些欢乐和痛苦是在不同情境下发生的，不同人物的欢乐和痛苦，它们在音乐中的表现必然要带有不同的个性。这是就作品所表现的客观对象这一层意思来说的。如果把作曲家主观因素考虑在内，即把他对作品的感受、他的创作个性、表现感情的具体方式考虑在内，那么，不同音乐作品中的感情的个性化的特点就更明显了。因此，我们认为，音乐中表现的感情不仅是类型化的喜怒哀乐，而且也是具有个性的喜怒哀乐，它们渗透着作曲者的个性并与特定的人物形象和生

① 柯克：《音乐语言》，人民音乐出版社1981年版第33—34页。

活情境相联系。类型化与个性化的统一，应该说是音乐表现感情的基本特征。在这一点上，它和其他艺术的典型化原则是一致的。

第四章　音乐创作

音乐实践包括创作、表演和欣赏三大环节，音乐创作是其中的基础。从某种程度上讲，音乐创作实际上反映了音乐艺术发展的基本面貌。传统的音乐史几乎是一部反映音乐创作的历史，音乐史中所研究的对象也主要是作曲家。这种史学研究方法或许存在一定的片面性，但至少它说明了音乐创作在整个音乐艺术实践中所占的重要地位。音乐表演依附于音乐创作，表演的技巧服从于音乐创作思维的发展；音乐作为一门独立的艺术，它的风格标志也主要体现在创作思维的特征上。有时候，表演技巧也会促进创作的发展，比如：李斯特对于钢琴演奏技巧的革新，对19世纪以及后世的钢琴艺术的发展有着重要的影响。但从总体上说，创作对表演的影响更多、更直接。20世纪音乐中许多新的管弦乐演奏技巧，都是为了服从现代音乐思维的需要。总之，音乐创作关系到一个时代、一个民族、一个国家的音乐事业，对音乐创作理论的研究也是一个不容忽视的课题。

第一节　音乐创作的本质

在分析和探讨有关音乐创作的各种具体问题之前，我们认为有必要对音乐创作的本质问题作一定的考察。音乐创作作为一种艺术活动，它的社会意义是什么？这种社会意义是通过什么方式

达到的？它的美学含意是什么？这种含意又是通过何种具体的手段体现出来的？这些有关音乐创作的本质问题貌似空洞，但它实际上却关系到如何确定音乐创作的基本准则这个问题。我们认为，音乐创作的社会意义在于表达时代的精神和思想，这种表达的具体方式是，作曲家对自身和他人内心的揭示，这个内心不是别的，正是人们对社会的精神和思想的体验。从美学的意义上看，音乐创作是一种受审美经验支配的创造性劳动，而这种创造性劳动的具体方式是把内心的体验改造成音响的形式。下面我们将具体讨论这些问题。

一、表现时代精神和思想的艺术实践

有人把音乐创作看作是单纯的技巧运用，即千方百计地运用技巧去勾画音乐的形式结构。但我们却认为，技巧的运用仅仅是音乐创作的一种手段，而创作本身则包含着极为丰富的意义。任何一位伟大的艺术家，他总是把自己的创作置于社会和时代之中。音乐家也同样，他们所从事的一切活动都与自身所处的环境密切相关。音乐家是人，而且应该是杰出的人。他们应比普通人更敏锐地观察社会的各种动态，他们的内心也比普通人更为迫切地趋向于时代的精神。而这些作为一个人的社会敏锐感正是作曲家从事音乐创作的思想依据。作曲家不会毫无目的地去从事创作，他们的创作情绪的由来和灵感的激发都是基于对生活的感受。音乐创作无疑是一种表达时代的精神和思想的社会实践，它是一项高尚而富有深刻社会意义的劳动。

美国当代著名作曲家乔治·克拉姆曾经说："我相信音乐反映人类灵魂最深处的能力甚至超过了语言，""对我来说……似乎任何时期、任何风格的优秀音乐，都呈现出了灵感和思想的完美平衡。""我感觉作曲家开始写一部新作品时，总带着他对他们所希

望表达的社会精神气质的直觉入手的。”“如果我的音乐能表达此时此地的什么，那我就感到无比幸福了。”①克拉姆明确地指出了音乐家的创作是为了表达社会精神气质，而音乐也正具备了这种表达的能力。我们知道，克拉姆在探索新的音响方面是很有成就的，他曾试验在小提琴面板上和钢琴金属弦上刮奏、用指甲拨竖琴的琴弦以及用人声唱四分之一音等等。这些与传统的音乐格格不入的音响，并不单纯出于作曲家追求新奇的目的，而是如同作曲家自己所说的，是对他“所希望表达的社会精神气质的直觉入手的。”人们往往对20世纪的音乐有一种误解，认为它们缺乏社会现实意义。其实，这些音乐的大多数都是有现实基础的，作曲家在创作这些音乐作品时也都有其基本的社会出发点。克拉姆是这方面较有代表性的作曲家，这种创作倾向也同样能在其他作曲家身上看到。艾伦·科普兰曾经在一篇题为《一个现代派音乐家为现代音乐辩护》的评论文章中说到：“如果一定要用简单的语言说明那些富于创造性的音乐家创作的基本意图的话，我会说，作曲家作曲是为了表达、交流及用永久的形式记录下某些思想、情感和现实状况。这些思想和情感是作曲家在他所生活的社会的接触中逐渐形成的。他用他那个时代的音乐语言表达这些思想（是音乐思想、不可混同于文学思想）。由此而产生的艺术作品应以一种以前的艺术表现形式所没有的直截了当的感染力传达给与艺术家同时代的男男女女。”科普兰接着说：“如果当代的音乐作品在你看来是枯燥乏味、深奥莫测的、似乎没有表达感情或情绪，那么，从音乐的角度来说很可能是你不愿意生活在你自己的时代

① 吉莱斯皮：《乔治·克拉姆，一位作曲家的简介》，引自《音乐研究》1989年第1期第91页。

里。”① 科普兰最后说的这句话值得我们深思。他在这里几乎是一种呼吁，向人们郑重宣告：现代音乐所使用的新的手法完全是为了用一种新时代的音乐语言去表达这个时代的思想、感情和现实状况。同时，他还指出这种思想不能与文学思想混同，它是通过音乐形式反映出来的。我们不否认现代派音乐中确有脱离现实的作品，但科普兰的这段话毕竟反映了大多数现代作曲家的创作意图，他们也同样是为了表达时代的精神和思想。

至于20世纪以前，尤其是18、19世纪的欧洲音乐创作以及我国和东欧诸国家的近、现代音乐作品，他们与时代精神和社会现实的联系则更为明显。所以，我们认为音乐创作最基本的含意是表达时代的精神。正因为如此，艺术发展的每一个关头往往是时代的精神力量在增长的时刻。艺术理论家瓦·康定斯基说得好："每当人类精神力量有所增长，艺术的力量就随之而增强，因为这两者是密切关联、相辅相成的。相反，在灵魂为物欲主义所禁锢的时代，信仰缺乏，艺术便丧失了自己的目的，'为艺术而艺术'的口号也就应运而生。艺术家和公众各自分道扬镳了，最终公众对艺术或嗤之以鼻，或把艺术家看成只是技巧娴熟，获得满堂喝彩的魔术师。因此，一个艺术家千万要正确估量自己的地位，明白对艺术和自身所负的责任，懂得他不是一位君主皇上，而是一个为崇高目的服务的人。”② 康定斯基在这里一方面反对"为艺术而艺术"的口号，指出艺术家应该为崇高的目的服务；另一方面他又看到了艺术力量的增长依附于时代精神力量的增强这一社会现象。我们认为，正是由于这种时代的精神力量，才促使音乐艺术不断向前发展。贝多芬产生在欧洲社会发生急剧变革的时

① 萨姆·摩根斯坦：《作曲家论音乐》，人民音乐出版社1986年版第289、291页。

② 瓦·康定斯基：《论艺术的精神》，中国社会科学出版社1987年版第69页。

代。资产阶级在当时作为一个新生的阶级给社会带来了蓬勃的生机，给时代的精神增添了无穷的力量。正是这种精神力量才促成了贝多芬音乐中的艺术力量。浪漫主义思潮无疑是19世纪欧洲音乐的精神支柱；与此同时，在东欧燃起的民族主义火焰也同样是促成东欧民族乐派兴起的时代力量。聂耳、星海的年代正是中华民族觉醒的时期。无产阶级的革命精神赋予了他们的作品以强大的生命力。我们不妨再来看当前我国音乐界出现的“新潮”音乐。它的产生也不是偶然的，假如没有开放时代的探索精神，“新潮”音乐无论如何也不可能积聚自身的艺术力量。所以，音乐创作是一项非同小可的精神活动，杰出的作曲家也决非庸俗之辈所能承当。

二、表达自身和他人内心的精神活动

我们已经把音乐创作的本质认定为表达时代的精神和思想的社会实践，那么，作曲家是否能像文学家那样去描述或评价我们的时代精神呢？显然不能。作曲家无法通过音响去表现时代精神的外化形态，他不可能把社会风貌刻画得一清二楚。然而，作曲家却可以运用音响的手段把自身对于时代的感受表达出来，同时，他也能把他人对于时代的感受综合到自己内心中来，并通过音乐去表现它们。那么，我们便可以进一步把音乐创作的本质认定为表达自身和他人内心的精神活动。这里所指的内心，正是他们对时代的精神和思想的体验。因此，所谓时代精神对音乐来说主要是指该时代的精神在该时代人的内心中产生的体验。作曲家柴科夫斯基曾经说：“你怎样能够表现当你在写一部器乐曲（它本身没有什么一定的主题）时掠过脑际的一些漠然的感觉呢？这纯粹是一种抒情的过程，是灵魂在音乐上的一种自白，而且充满了生活中所有的经验，通过乐音倾泻出来，恰如抒情诗人用诗句把它倾泻

出来似的。"① 作曲家所说的"充满了生活经验的""灵魂自白"，正是时代精神赋予他的内心体验的表白。我们从柴科夫斯基的创作中也可以领悟到音乐创作的这一本质特征。作曲家于1877年8月12日写给梅克夫人的信中说："您知道是什么使我有勇气和有决心去战胜恶劣的命运吗？这是因为我想到在今天，当整个国家的未来显得十分渺茫、而每一天都有人变成孤儿、许多家庭变成贫困的时候，你就会为完全沉埋在自己私人的小事情上而感到羞耻。当国内由于共同的事业而血流成河的时候，你就会耻于为自己垂泪。"② 这段话可以说是作曲家创作《第四交响曲》的思想意图之一。正是这种悲剧性的时代精神促使柴科夫斯基在这部交响曲的序奏中创造出命运的主题。这个主题使人们联想到"战争的号声——命令的信号——威严的强迫——命运"③ 这一系列反映19世纪末叶俄国社会精神的时代因素。然而，这个威严而富有紧迫感的主题本身并不是对这一社会现实的描述，而仅仅体现出作曲家对时代精神的内心体验。

假如说，作曲家的创作与他周围的人有某种联系的话，那么，这种联系主要体现在他不断地窥探和捕捉人们的内心活动上。作曲家包括所有的艺术家在内，他们都应该比常人更富有敏锐的洞察能力。同时，他们还应该比常人有更宽广的胸怀，他们应当不断地在自身的心灵中容纳他人的喜、怒、哀、乐。所以，音乐创作不但负有表达自身内心的任务，而且还应承担有表达他人内心的崇高义务。奥地利音乐学家克涅普勒（G.Knepler1906—）曾经

---

① 柴科夫斯基:《我的音乐生活》，人民音乐出版社1981年版第116页。

② 克列姆辽夫:《柴科夫斯基的交响曲》，人民音乐出版社1982年版第166—167页。

③ 同上书，第170页。

在谈到评价伟大音乐家的标准时说过："伟大的音乐家同时也是伟大的人，他们懂得同时代的人的希望、意愿和忧虑——往往比人们自己了解得还多。假如有一个音乐家，能在音乐中捕捉住人们的这些内心活动，并以一种语言来和他们交谈，而这种语言又正因为不需要文学而更有效果，假如他的音乐能够对这些人说：'看哪，这就是你们，这就是你们内心的经过'，假如这幅画像是真的、清晰的、有效果的，而且如果人们从这幅画像所认识出来的不只是自己的内心活动，还看到更多的东西，看到了更理想的自己，也就是自己愿意成就的并且将来有一天也必然会达到的——假如一个作曲家能用音乐做到这一切，这个人将被称为一个伟大的音乐家。"① 克涅普勒在这里虽然是针对伟大的作曲家而言的，但反过来说，该作曲家之所以伟大，也是由于他的作品能够体现出音乐艺术创作的本质特征。贝多芬《第三交响曲》表现的是它所崇拜的英雄人物的内心，而《第九交响曲》则表现人类共同的心愿。法国作曲家柏辽兹的交响曲《哈罗尔德在意大利》和理查·斯特劳斯的交响音诗《唐·璜》所表现的都是一些具有典型社会意义的人物的内心。这些人物的内心精神显然不是作曲家自身的，而是他用心灵的眼光去洞察、去捕捉得来的。

当然，作曲家在窥探他人内心的过程中，也必然形成了自身的体验；所以，在音乐创作中，自身和他人的内心往往结合在一起形成一种综合的心理活动。贝多芬、柏辽兹、理查·斯特劳斯等作曲家所表现的他人的内心，实际上也都包含着他们自身的内心感受在内。波兰作曲家潘德列茨基在幼年时曾经目睹他的故乡小镇德比卡的犹太人居住区被毁灭的悲惨情景，这一巨大的战争罪行一直存在于他的内心记忆中。潘德列茨基的这一经历对他后

① 引自恩·迈耶：《音乐美学若干问题》，人民音乐出版社1984年版第108页。

来创作的许多作品都有深刻的影响。其中最主要的作品是弦乐曲《祭广岛受难者的哀歌》。创作这部作品的直接出发点是作曲家为纪念这一震撼世界的悲惨事件，但我们认为这也不能排除存留在作曲家潜意识中的那种抨击战争罪行的创作欲望。潘德列茨基在这里表现的正是一种综合的心理因素，既代表自我，又代表他人。

三、受音乐审美经验支配的创造性劳动

音乐创作既然是表达自身和他人的内心，那么，在表现过程中是否可以任凭心灵的激荡随意而作呢？当然不是。因为，艺术创作毕竟是一种审美创造活动，它自始至终都将受到审美活动的支配。正如莫蒂默·卡斯所说："作曲家必须能再现和审美地复制出自己内心的综合心理活动。"① 所以，严格地讲，音乐创作的本质应该是作曲家用音响审美地表达自身和他人的内心。

关于音乐审美活动的研究，以往主要以音乐欣赏为着眼点。其实，审美活动渗透在音乐创作、表演和欣赏三大实践的每一个环节中。严格地讲，这每一个环节都是音乐审美判断的过程。音乐欣赏通过外在的听觉感受对实际的音响做出审美判断。音乐表演一方面受内在听觉审美的支配，提前于外化的真实音响，对音色、力度、速度等要素的分寸感做出判断；另一方面又通过外在听觉的审美判断及时调整各种表演要素在运用上的偏差。而音乐创作则主要通过内在听觉的审美判断去选择符合于作曲家内心表现需要的各种音响手段。正如奥索夫斯基所说："在创作过程中，艺术家总要体验到一些情感状态，它们必然被包括在审美经验之内。"② 作曲家所表达的所有内心体验，一旦由音响表现出来，它都不可能超越自身的审美经验所允许的范围。所以，音乐创作实

① S·阿瑞提：《创造的秘密》，辽宁人民出版社1989年版第307页。

② （波）奥索夫斯基：《美学基础》，中国文联出版公司1986年版第386页。

际上又是作曲家的审美经验付诸实践的过程。

音乐创作虽然是一种审美判断活动，但其中还包括比审美活动更重要的劳动，这就是创造。欣赏基本上是被动的审美活动，表演则是主动和被动相结合的审美活动。而音乐创作是通过单纯内心的审美判断去完成的，它是主动的审美活动。这种主动性表现在作曲家需要去寻求和创造符合于自己审美意愿的音响，它不像欣赏者那样只需要对客观存在的音响做出判断，也不像表演者那样只需在规定的音响范围内对表演要素的分寸感做出微妙的选择。同时，音乐创作在创造性方面比任何其他艺术创作更为突出。因为，“其他艺术所具有的那种现实中的原型，在音乐中是不存在的。在靠视觉材料来显示的绘画或雕塑中，我们可以看到人的形象，现实中可见的、可触的客体；在靠文字来显示的文学中，我们可以看到事实、形象、冲突，以及经过了概括的、但又似乎是‘直接来自生活’、或多或少地反映了‘真实’的事件。然而，音乐的音过程却不能以这种方式直接地复现现实中的某些现象的全部特征。”[①] 汉斯立克也曾就此发表看法，他认为“作曲家不能改造什么东西，他必须从头创造一切。画家和诗人看到自然美时便已有收获，作曲家却必须聚精会神，从自己的内心制造出东西来。”[②] 难怪作曲家斯特拉文斯基十分自豪地称自己是“一位音乐的创造者”。他觉得“对于音乐我们负有一种责任，即创造它。”“创造需要想象，但又不可与想象混为一谈，因为创造活动暗示着一种幸运的发现和最终完成这一发现的必然性。”[③] 这里所说的“必然性”，实际上也就是“主动性”。作曲家固然会经历一场艰苦的

① 丽莎：《论音乐的特殊性》，上海文艺出版社1980年版第25页。

② 汉斯立克：《论音乐的美》，人民音乐出版社1980年版第104页。

③ M·李普曼：《当代美学》，光明日报出版社1986年版第405页。

思索，像侥幸一样地获得发现；但这一切毕竟是牢牢地把握在自己的手中，这种主动的态度恰恰是“最终完成这一发现的必然性”的基本保证。所以，音乐创作不但是一种审美活动，而且也是一种创造性的劳动；或者更准确地说是一种受审美经验支配的创造性劳动。

艺术理论家H·加登纳曾经把艺术创作看作是对“审美难题的解决”过程。他认为：“艺术家的程序似乎便可看成是一种对难题的解决了，它有时是游戏式的，有时又是十分认真的。艺术家通过各种实施而成功地找到了最恰当的表达他所想在某个审美对象中体现的态式、向式、特质或洞悉。”① 他还认为：“艺术家不大常借用传统里的难题，他一般不能预先指出难题的解决方式，他也不能依靠别人帮助，或依靠别人来认可一种解决方式。他开始时有一种模糊的想法，花大量时间在某种给定的媒介中进行探索。”② 加登纳虽然采用了“难题解决”这样一个新的概念，但他所指的一切活动，实际上还是体现了一种受审美活动支配的创造性劳动。假如说音乐创作也是一种难题解决的过程的话，那么，它就是不断地以一个音响为基点向另一个音响求索的过程，这种“认真的”、“花大量时间的”、“不依靠别人帮助”和“认可”的求索过程，正是创造性劳动的体现；而所谓“最恰当”的解决的依据又正是取决于作曲家的审美判断。美国音乐学家L·迈耶把音乐看作是一种“期待”和“期待解决”的过程。并认为“期待是一种与特殊的音乐风格相连而发展起来的习惯发应”、是“风格经验的产物”；而期待的结果又必须在“一种信念和态度的组织体系”之内。③ 这

① H·加登纳：《艺术与人的发展》，光明日报出版社1988年版第360页。

② 同上，第355页。

③ L·迈耶：《音乐的感情和意义》，引自《音乐研究》1987年第4期第89页。

里所说的“风格经验”和“信念”等实际上都是针对审美经验而言的。假如我们把音乐创造看作是“期待解决”的过程的话，那么，它就是作曲家按照自己的审美经验不断地期待并寻求到期待结果的过程。这实际上也同样体现出一种受审美经验支配的创造性劳动。所以，无论理论家们用怎样的眼光去认识音乐创作，都不可能脱离两个基本原则，即审美性和创造性。

四、把内心体验改造成音响结构的创造性想象活动

我们已经把音乐创作进一步认定为受审美活动支配的创造性劳动。那么，这种创造性劳动的具体表现方式是什么呢？为了解答这个问题，我们不妨再次引用H·加登纳的一句话，即艺术家需要“花大量时间在某种给定的媒介中进行探索。”加登纳十分明确地指出，艺术家的创作活动总是围绕着该艺术给定的媒介进行，这是艺术创作最基本的，也是最终的目的。我们认为，音乐创作的具体手段总是体现在音响结构的创造上，而这种创造的本质则在于“把主观认识的真实改造成欣赏者能够听懂的客观貌似物。”①

柯克认为这种改造或转化来自作曲家的创造性想象力。斯特拉文斯基对此也有同感，他说：“与我们有关的还不是想象本身，而是创造性的想象，即帮助我们从概念水平升到具体形象水平的那种能力。”② 这里所说的“概念”，虽然是指作曲家从生活体验中概括出来的综合性心理因素，而所谓“具体形象”则是指具体的音响表现形态。我们比较同意这一说法，因为在内心体验和音响结构之间并没有一种必然的联系。虽然心理学上的同构理论为这两者找到了相同或类似的动力结构，但“任何一位真正的作曲家在创作时都不会以同构关系的类型化的表象转换为满足，也不会以

① H·加登纳：《艺术与人的发展》，光明日报出版社1988年版第366页。

② M·李普曼：《当代美学》，光明日报出版社1986年版第405页。

照搬传统为上乘，他们总是在继承前人的基础上，遵循美的规律去想象、去创造、以求把具有不同内涵的心理与感情表象转化为相应的、独具特点的音乐表象。"①作曲家的这一创作心理，正说明了同构理论并不能全部地解释音乐创作中的转化过程。作曲家总是信赖自己，对他们来说，把内心体验转化为音响结构的唯一可靠的依据就是自身的想象力，而这一想象力的任务正是把抽象的心理因素转化为与此完全不同的活生生的具体的音响形态。在这抽象与具体之间很难用同构关系作解释。同构只能解释心理运动和外在运动的抽象关系，而对于如何创作千变万化的、具体生动的音响形态来说，只能从作曲家的创造力和想象力中寻找解释的依据。所以，富有创造性的想象是音乐创作最基本的心理方式；正因为如此，我们把音乐创作看作是一种把内心体验转化为音响结构的创造性想象活动。

第二节　音乐创作的过程

以上我们从四个方面对音乐创作的本质作了分析。音乐创作作为一种艺术创造，它既是一种表现时代的精神和思想的艺术实践，又是一种表达自我和他人内心的精神活动；它既是一种受音乐审美经验支配的创造性劳动，又是一种把内心体验改造成音乐结构的创造性想象活动。从这里，我们可以看出音乐创作是一项非常复杂的劳动，它具有十分丰富的内含。从某种程度上讲，这种复杂内含的外化实际上就是音乐创作过程中的不同阶段；或者说，音乐创作的本质实际上也就是音乐创作过程中各个阶段及总

① 张前：《略论音乐创作的心理过程与特征》，引自《音乐美学问题讨论集》，人民音乐出版社1987年版第292页。

体的内含。所以，对音乐创作过程的研究不但有助于我们了解这一艺术活动的具体方式，而且也有助于我们进一步理解音乐创作的本质。

一、对音乐创作过程的基本认识

关于艺术创作过程的理论实际上涉及到了一个基本的艺术观，即艺术的原动力是什么？它究竟是广阔的生活源泉还是音乐家先验的幻想？我们在前面曾经说过，音乐创作及所有艺术创作都不是一种纯粹自发性的活动，它必然有深刻的环境背景，可以说是生活体验在刺激着艺术家的创作欲望。正因为如此，我们才强调音乐创作是表现时代精神和思想的艺术实践。

莫蒂默·卡斯曾经对音乐创作过程做过这样的分析，它认为作曲首先是作曲家"从听觉上感受到一个具有审美意义的乐句"，并"发现这个乐句的特点适合于自己的创造意图"；然后"把这种听觉形象加以客观化"，使"这个本无内在意义的感觉成为一种统觉，成为与作者情感相联系的结构"。最后，"按照因果联系，在这一句之后再寻找下一个乐句。"① 卡斯在这里把音乐创作看成是纯粹幻想的产物，他认为是幻想力支配了作曲家的体验。作曲家在无形的感觉中发现了一个主题，然后再去寻找相应的情感体验去充实它。按照这种说法，生活体验实际上就成了幻想力的附庸。卡斯所说的这种情况，在实际的创作中，作为一种巧合也是存在的，但绝不能把它视为一种规律。柯克则与卡斯的观点相反。他认为一部音乐作品在作曲家头脑中形成主要有两个过程。开始是"作为一种概念而产生的"，这些概念包括文学作品、文学观念、一种理想或音乐的冲动。并进一步认为，这些概念的激发并"不

① S·阿瑞提：《创造的秘密》，辽宁人民出版社1987年版第306—307页。

仅仅是一时的幻想”而是“有感而发”，即“某些情感的综合体一直在寻找发泄的途径，一种表现的手段，一种传达给别人的手段。”柯克认为贝多芬要写一部伟大的交响曲去献给拿破仑的这种概念，产生了《英雄交响曲》，瓦格纳要用齐格弗里德和尼贝龙根神话作为他的新型歌剧——音乐戏剧——的主题的这种决定产生了《指环》。柯克把作曲的“下一步”看作是灵感的产生，即“一个乐思在作曲家头脑中突然具体化。”他认为“灵感常常在最初的概念形成以后才姗姗来迟。”① 这句话应该说是他与卡斯的观点产生分歧的关键。我们比较同意柯克对音乐创作过程的分析，并进一步认为所谓“某些情感的综合体”正是作曲家对生活的体验。我们把音乐创作的过程概括为两个基本阶段：“第一阶段是作曲家从社会生活中获得心理体验的阶段；第二阶段是作曲家把社会生活的心理体验转化为具体可感的音乐形象的阶段。”②

音乐创作过程的第一阶段实际上是所有其他艺术创作的共性方面。无论是音乐家、画家、雕塑家，还是诗人和小说家，他们从社会生活中获得心理体验的方式基本上是一致的。但是，他们在运用各自的媒介表达这些体验，即把这些体验转化为具体可感的艺术形象的时候，所采用的方式则各不相同。所以，音乐创作过程的第二阶段实际上反映了各门艺术创作的个性方面。另外，第一阶段主要包括的是关于音乐创作的社会因素方面的内容，这方面的内容我们将在后面的章节中做详细分析。第二阶段则主要包括关于音乐创作的艺术因素方面的内容，它比第一阶段更多地体现出音乐艺术的内部规律，可以说是音乐创作过程中具有实质

① 柯克：《音乐语言》，人民音乐出版社1981年版第207—208页。

② 张前：《略论音乐创作的心理过程与特征》，引自《音乐美学问题讨论集》，人民音乐出版社1987年版第280页。

性意义的阶段。我们将把这一阶段作为本节分析的主要对象。

艺术创作的第二阶段，既是一种内在的精神劳动，又是一种外在的物质劳动。因为创作总是从构思、酝酿和想象开始，而最终又必然以某种物质形式对它加以限定。音乐创作也同样，作曲家总是先在内心构思一幅音乐的蓝图，而后再一个音符一个音符地把它写在总谱上。这里实际上包括了一个从精神到物质的过程。保加利亚音乐美学家科拉洛夫曾经把第二阶段的创作分为两个相互联系、相互渗透的方面，即精神创作方面和物质创作方面。①我们认为这种分类法是比较科学的。因此把它借鉴到我们的研究中来。下面，我们就“精神创作”和“物质创作”两个方面，对音乐创作的过程做一些具体分析。

二、精神创作

当作曲家已经从现实生活的体验中积聚起创作情绪，并开始着手创作时，他总是先停留在内心的构想当中。这种构想不带有任何物质性的行为，它纯粹由心灵在创造、在构建。这就是音乐家的精神创作。按照科拉洛夫的说法，精神创作的目标是“对现实世界的艺术认识和评价以及对未来作品精神实践影响规划的制定”，“其目的是建造精神的艺术模型”。②音乐家申克曾把这一创作过程具体化为作曲家制定“蓝图般的原始音乐线。”他们明确地告诉人们，作曲家在真正动笔之前，总是已经在大脑中建立起某种音乐的框架。这框架不只是一个主题，它往往包括整部作品的基本轮廓。舒曼曾经说过：“当你开始作曲时，全部用你自己的脑子来作。在作品完成之前，不要用乐器试奏。只有发自你内心的

---

① 科拉洛夫：《创作过程与艺术家的个性》，引自《音乐美学问题》，中国文联出版公司1987年版第201页。

② 康斯坦丁诺夫等：《音乐美学原理》，中国文联出版公司1987年版第203页。

音乐才能触动他人的心。"他还说："能在键盘上拨弄几段优美的旋律确是愉悦的事。但如果你能使它成为无需意志努力的自然流露，那才令人叹服，因为这就表明了，内在的时间感在你身上搏动"① 舒曼在这里虽然是告诉作曲者们不要依赖外界因素（钢琴）去创作，但实际上更主要的是表明了精神创作的重要性。他认为音乐创作必须应由心灵唤起，亦即应该首先在心灵中构建起基本的音乐模型。这种音乐模型对于大多数音乐家来说它仅仅是一个"蓝图"，一个"框架"，但对于有些非凡的天才来说，可能是一部音乐作品完整的映象。莫差特就是这样的天才之一，他曾经对自己的创作做过如此表白："这一切燃起我心灵之火。只要我不受干扰，我的主题便自动展开，变得条理化和清晰起来。虽然作品很长，它却完整地在我脑海中耸立起来，就像一幅优美的绘画或一尊塑像，我可以一览无遗地审视它，我想象中听到的不是片刻结构的拼凑，而是瞬间的整体。"② 莫差特的这一创作心理，说明在他的创作过程中，精神创作占据极为重要的地位；正因为如此，莫差特的物质创作毫不费劲，像是"从内心把乐曲抄下来"一样，他的手稿也自然非常整洁。贝多芬却不同，他的精神创作往往处在反复的矛盾中，只有基本乐思清晰地保留在脑海中，在他下笔写作之前，虽然也已在心中出现了作品的模式，但头脑中的乐思仍在翻滚着，扩充着。正如他自己所说："我长期地带着我的乐思，在记下之前长久地保留在脑海中。我的记忆很可靠，一旦我构思一个主题，我肯定不会忘记，即使过了好几年也忘不了。我做了相当一部分的修改，删掉一些，再做尝试，直到最后感到满意为止。然后，在我的脑子里，开始从各个方面对它做精心的安

---

①② 《中国音乐学》，1988年第1期第137、138页。

排，使它广阔、使它升华、使它深刻、使它严密。既然我意识到我要的是什么，基本乐思从未离开我；它积累、成长；我听到并看到图象的全面扩充，像在一个模式中似地，只剩写下来的劳动了。”① 从上文可以看出，贝多芬是在精神创作处于一种“扩充”、“成长”的动态模式中开始落笔写作的。正因为如此，他的物质创作非常艰难，它的手稿也自然充满着增、删和涂改，显得比较混乱。虽然，精神创作在这两位大师身上有如此明显的差异，但它们的本质是一致的，整个创作过程都在内心完成，并且都在已经完成了主题的构思以后，为整部作品设计框架或完整的音响结构。尽管莫差特的内心创作将会使一部完整的作品映现在脑海中，但从整个创作过程来看，它仍然处在一个酝酿和准备阶段；因为作曲家的任务是为表演家提供演奏的依据，而演奏家只能从可视的音符中获得这种依据，所以，内心的精神创作对于实质性的物质创作来说总是一种准备。

艺术创作总是在直觉与逻辑、想象力与技巧之间求得平衡，但作为不同的创作过程，它们所运用创作手段和方式也会有一定的侧重面。音乐创作也如此，在精神创作和物质创作两个过程中所运用的创作手段和方式也有明显的差异。精神创作的任务是在一片空白的内心听觉中建造起音响的模型，它是一个从无到有的过程；同时，在模型形成的性质上是一种从内心体验向与此不同类的音响体验转化的过程。这种转化无法通过逻辑推理去实现，也非技巧手段所能获得。它只有依靠直觉和想象力去完成。瓦格纳曾经在《我的生活》一书中写道：“我的整个想象在随着意象颤栗。追求已久，失去了的形式在自然地组合，愈来愈明晰地变为

① 玛克斯·格拉夫：《从贝多芬到肖斯塔科维奇—论作曲过程》（叶琼芳译稿）第346页。

复活了的现实。我脑前很快升起一个充满各种形象的世界，那些形象如此神奇地显露出原始可塑性，以至于当我清楚地在我面前看到他们，在我心里听到他们的歌声时，我简直无法对它们近乎确实的亲密的自信的态度做出说明。"[①]瓦格纳的这段自白非常形象地说明了想象在由生活和现实的体验向音响体验转化的过程中所起的重大作用。作曲家在对各种生活意象的想象中听到了歌声，然而，这歌声的生成并没有任何逻辑过程，也不是靠技巧去完成的，而是仅仅呈现在想象的过程中。歌德曾在谈论拜伦时说："他获得自己的主题就像女人生出美丽的孩子一样。他没有去想这件事，也不知道是怎么干成的。"[②]作曲家在这一点上与诗人十分相像，当他在心中产生一个主题并准备用它去表现某一个现实对象时，往往连自己都说不上为什么，他只是凭借着自己的直觉判定这个主题在表现上的准确性。

当然，精神创作的过程并不是纯粹想象的过程，特别是当想象力唤起了各种音乐主题以后，并开始构思整体的音响模型时，逻辑思维也将发挥它的作用，同时，技巧也会像精灵一般地摆布着作曲家的想象活动。但是，逻辑思维和技巧在这时候的运用往往是下意识的，作曲家并不一定有意采取这种方式，而他的艺术经验及技巧水平在帮助他的想象力条理化。H·加登纳说得好："心灵也许正有意识地考虑其他事情，而无意识部分却完全地把捉着观念或使之归类。"[③]作曲家的精神创作往往是这样的，他的想象在有意识地进行，而逻辑思维和技巧却在无意识中为他的想象

① 引自卡尔·西肖尔《音乐想象》，见《中国音乐学》1988年第1期第138—139页。

② 转引自马克斯·德索《美学与艺术理论》，中国社会科学出版社1987年版第173页。

③ H·加登纳：《艺术与人的发展》，光明日报出版社1988年版第364页。

做条理性的分类和综合。总之，我们认为在精神创作过程中，想象是主要的创作方式，而且它是如同我们前面所说的创造性想象。这是精神创作中的一种有意识的主动性行为。同时，逻辑思维和技巧也在起作用，但它们往往是一种无意识的被动性行为。

三、物质创作

一旦作曲家完成了内心的音乐构想后，就进入了书面的笔头工作。这一工作在大多数情况下，是作曲家将内心的构想落实到具体的、富有物质性意义的乐谱上。我们把这一工作看作是作曲家的物质创作。按照科拉洛夫的说法，物质创作的目标是使精神创作所获得的模型"客体化"，并"借助于特定的技术和工艺把它体现在这一或哪一物质中"，"其目的是建造物质的艺术客体。"① 对于音乐创作来说，其最终的目的是建造音响的艺术客体。这里既包括作曲家用笔写下的乐谱，也包括演奏家完成的实际音响。所以，音乐的物质创作具有二重性，它比其他艺术更为复杂。当然，我们这里着重分析的是作曲家的物质创作，关于演奏方面的内容，将在音乐表演一章中再作论述。

波兰美学家奥索夫斯基曾经提出："艺术创作活动可以分为两个阶段，（1）再现对象的构成，（2）这一对象的再现。在视觉艺术中，第一阶段应当等同于构成一个'活的物象'，第二阶段则是将这一物象转移到帆布或大理石上。"② 这里所指的两个阶段实际上就是我们所说的精神创作和物质创作。所谓"这一对象的再现"正是物质创作的特点。因而，音乐的物质创作也可以说是把精神创作中形成的音响对象通过物质的手段再现到乐谱上来的过程。申克把这一作曲过程叫做"在音乐结构中小心翼翼地创作乐曲"。

---

① 康斯坦丁诺夫：《音乐美学原理》，中国文联出版公司1987年版第204页。

② 奥索夫斯基：《美学基础》，中国文联出版公司1986年版第220页。

他向人们暗示这一创作过程并非是任意的，自由自在的，而是随时都将会遇到各种监督，因而需要“小心翼翼”。

当作曲家的创作处在精神创作阶段时，无论他的思路是怎样清晰，内心的音乐模型是怎样完整；与最终呈现在乐谱上的作品相比毕竟还是模糊的。莫差特声称自己在想象中所听到的是一个“瞬间的整体”，而且与乐谱“极少存在差别”；即使如此，在这个“瞬间的整体”真正出现在乐谱上之前，它也只能说是躲在云层中的阳光，只有当作曲家着手物质性的劳动，并完成这一劳动过程以后，它才豁然开朗。用心理学家格莱姆·华莱士(G·Wallas)的话来说，精神创作在作曲过程中应该是一个“明朗化阶段”，它将使作品“获得全貌”。①

对于绝大多数的作曲家来说，物质创作并不像莫差特那样只是一个“从内心抄写下来”的过程，而是一项非常艰苦的劳动。他需要通过技巧为内心的音响模型填补“血”和“肉”，并把它准确无误地写在乐谱上，使它不但符合音乐审美的要求，而且还应符合音响科学和作曲技术的各种规则。一部交响乐的音响模型也许会在倾刻间映现在作曲家的头脑中，但作曲家用笔所做的案头工作往往需要一个漫长的过程，几个月甚至几年都可能。其原因在于，物质创作在大多数情况下是一个对精神模型做反复梳理、调整和充实的过程，它需要作曲家有一种冷静的态度。柴科夫斯基曾经说过：“凡是感情冲动所写出来的作品，必须精密地处理它，把它修正，把它增补，顶重要的是把它压缩来适应格式的需要 在这一点上，你有时必须反对你的脑袋，一定要无情啊。”② 柴科夫斯基在这里实际上是指出了物质创作不应是精神创作的纯粹记录，

① H·加登纳：《艺术与人的发展》，光明日报出版社1988年版第364页。

② 柴科夫斯基：《论音乐与音乐家》，人民音乐出版社1981年版第24页。

而应该通过艰苦的劳动去"精密地处理它"，"修正"、"增补"和"压缩"它。作曲并不像有些人所说的是一项随意性的创造劳动，而是一项具有一系列严密的科学规则的艺术创造。音乐创作的规则和技术应该说比任何其他艺术都要复杂、严密和系统化。因为这些技术是音响科学和音乐审美经验的综合物，它们对于作曲家来说是至关重要的。即使是旋律的写作，它也有许许多多的学问。所以，作曲家的物质创作是一项运用技术去核对和充实音响模型的艰苦劳动。

正因为如此，物质创作将直接影响一部音乐作品的实际质量。丰富的想象力并不一定能换来真正杰出的作品，它只有经历了运用技术的物质创作以后才能变得完善。莫差特是一位奇才，他的技巧运用大多在精神创作中完成。这主要是因为莫差特有非凡的技巧才能，以至于使这些技巧手法在他的创作中变成了一种自觉的意识。然而，对于绝大多数作曲家来说，技巧的运用主要是物质创作的任务，他们需要精雕细琢，用技巧去填补想象力的缺陷。肖斯塔科维奇曾经非常遗憾地指出了穆索尔斯基在技巧上的不足。他说："他想象的是类似一支歌唱性的线索迂回各个声部那样的效果，就像俄罗斯民歌中次要声部围绕着主旋律的线条那样。但是，穆索尔斯基缺乏这种技巧。""显然，他有纯粹管弦乐的想象力以及纯粹管弦乐的意象。人们常说，音乐竭力想游向'新岸'，""但是，他写作管弦乐的技巧把他捡回到了原来的岸上。"① 肖斯塔科维奇所说的在穆索尔斯基想象中出现的管弦乐意象，显然是指精神创作中形成的音响模型；由于穆索尔斯基在物质创作中缺乏技巧能力，而使他没有能够把想象中的意象化为真正的现实。我

① 引自罗小平：《作曲者的心理动态》，见《音乐研究》1989年第4期第77页。

们应该看到这样一个事实，即在作曲家头脑中形成的作品比作曲家用笔写成的作品要多得多；而对于世人来说，能够被承认它存在的作品只能是用笔写下来的乐谱。这个事实充分体现了物质创作的实质性意义。另外，还有两个常见的情形。第一种是作曲家在想象中呈现出动人的音乐，而在实际写作过程中，却使作品变得淡而无味。以上对穆索尔斯基的批评就类似于这种情况。第二种情形是作曲家在心中构建的音响模型并不十分精彩，但通过精心的修缮却变成了一部脍炙人口的佳作。这些事实都说明一个道理，即在音乐创作过程中，最终是物质创作制约着精神创作。

与精神创作不同，物质创作的方式并不侧重于直觉和想象，而是以逻辑和技巧作为主要的创作方式。精神创作在一片空白的内心听觉中进行，而物质创作则在内心听觉十分充实的情况下，甚至可以说是在内心听觉的追迫下开始的。这时候，作曲家的直觉和想象力差不多处在饱和的状态，迫切地等待着逻辑思维和技巧去为它们所捕捉到的音响模型做调整、梳理、删选并使之凝固在乐谱上。从另一方面讲，作曲家的物质创作又不单纯是一种技巧的运用，它还千方百计地试图超越技巧，追求自身的独创性。这时候，想象力和直觉又开始起作用。想象力将为作曲家提供一些新的音响结合方式，而直觉则告诉他运用这种新的结合方式的尺度。但是，这一切对于作曲家来说并不是一种自觉的行为，往往是由于一种新的审美要求或特殊的创作情绪迫使逻辑思维和技巧运用受阻的时候，想象力才在无意识中帮助作曲家解决了这些难题。德彪西并不是有意地去制造一些前人未曾用过的音响形式，而是他的审美意识迫使他不自觉地去违反传统的规则。20世纪音乐中许多新的技法也同样出自某种下意识。勋伯格的无调性音乐是音乐史上的一次重大的突破，这一超越传统的创新来自何处

呢？勋伯格曾经这样告诉人们："从一开始，这类乐曲就与以前的音乐不同，不仅在和声上而且在旋律上、主题上、动机上都与以前的音乐不同。但这些作品的最主要的一些特点是它们的极大表现力和它们的特别简洁。在当时，我和我的学生们都不知道这些特点的原因。后来，我发现当我们被迫使在极度的感情激动与特别的简短之间作平衡时我们对形式的理解是正确的。就这样下意识地从一次创新中获得了成果。这次创新与一切创新一样，破中有立。"① 勋伯格在下意识中创作出崭新的音乐，也在下意识中发现这种音乐的美学依据。当然，所谓下意识必然有一个意识的过程，只不过是在不自觉的情况下出现的。但无论如何，物质创作中的无意想象必将对一部音乐作品的独创性起到重要的作用。总之，在音乐家的物质创作过程中，逻辑思维是主要的创作方式，技巧作为一种审美意识和音响科学的综合体在不断地为逻辑思维引路；这可以说是物质创作中的一种有意识的主动性行为。同时，直觉和想象力也在起作用，它们往往是无意识的被动性行为。

精神创作和物质创作虽然是两个不同性质的创作阶段，但在实际的创作过程中，它们并不是互不相关的独立体，它们之间也不存在一种机械的因果关系；而往往相互交融，有时甚至难分难解。可以这样说，作为理论研究的需要，我们把它们看作是两个相互关联的过程；作为创作实践，它们应该是一个不可分割的有机体。这两个阶段在不同的音乐类型和体裁的创作中，往往会有不同的侧重面。一般来说，小型的、简单的或单旋律的音乐作品往往以精神创作为主；而大型的、复杂的和多声部的音乐作品则往往以物质创作为主。值得我们注意的是，想象力始终在这两个

① 彼得·斯·汉森：《二十世纪音乐概论》（上），人民音乐出版社1981年版第68—69页。

创作阶段中起着特殊重要的作用，它不但在音乐创作的“从无到有”的过程中发挥巨大作用，而且也是在“梳理、调整、充实、组织”的过程中决定一部作品独创性程度的关键。

第三节 音乐创作中的想象

音乐创作需要作曲家在一片空白的听觉空间中建造起一座宏伟的音响大厦，在这中间，作曲家需要付出巨大的劳动；而这劳动必须伴随着创造性，它需要依靠广阔的想象力帮助它完成这一过程。想象力是艺术创作最重要的心理因素，也是一个艺术家才华的体现。音乐创作比任何其他艺术创作更需要想象，因为它在现实中找不到模本，作曲家要在现实与音乐之间建立联系只能依靠想象作为中介。下面，我们将从音乐想象的本质、方式、源泉和动力以及与想象有关的灵感这几个方面对音乐创作中的想象做一些具体的分析。

一、音乐想象的本质及其方式

想象是人的一种特殊的心理能力，它的特点是为想象者创造出未曾知觉过的甚至是未曾存在过的事物形象。想象活动伴随着人们的生活和工作，它对科学探索、理论研究和文艺创作都起着重要的作用。想象以人们记忆中的表象为材料，通过对这些材料的分析和综合，创造出新的形象来。艺术想象所采用的表象材料与一般的想象不同，它虽然也以人的社会生活作为表象材料，但同时也包含着人的精神生活。艺术家想象中的人物并不只是一个肌肤完好的身躯，而是一个富有思想、富有感情和富有精神力量的特殊的人物形象。他们想象的生活情景也不只是一幅绚丽多彩的画图，而是深含着各种社会意义、时代精神和审美意味的活的世

界。音乐的想象与其他艺术的想象属同类，它所采用的表象材料也以精神内容为主。所不同的是，音乐想象对表象材料的分析和综合并不是停留在与此同类的表象材料中，它有一个转换和创造的过程。它的第一任务是创造出听觉表象来，然后再对这些听觉表象进行综合和分析，作进一步的想象。

心理学认为，按想象内容的新颖性、独立性和创造性的程度不同，可以把想象分为再造想象和创造想象两种类型。再造想象是根据某种表述或条件的描绘，在头脑中形成一种事物形象。创造想象则不依照现成的描述而独立地创造出新的形象。"① 音乐想象的第一阶段，即由其他表象转化为听觉表象的过程，从表面上看它是依据其他表象的表述而想象出听觉表象来的；但实际上听觉表象的产生与其他表象并无必然的因果关系，它们之间存在着质的差别。听觉表象的产生是由于作曲家的想象力把其他表象上升到纯粹精神的高度而创造出来的，所以，它是一种创造性的想象，而音乐想象的第二阶段，即对听觉表象的综合分析，它并没有以任何表达或描绘作为依据，但实际上，当一系列听觉表象产生以后，作曲家的想象力必将围绕着这些主题、副题及其他听觉素材的表象。这些表象与经想象力综合、分析后创造出来的新形象之间并不存在质的差别，所以它应该是一种再造性的想象。

心理学还认为想象可以分为消极的想象和积极的想象两大类。前者是被动的和无意识的，后者则是主动的和有意识的。上面我们所提到的关于音乐创作中的创造性想象和再造性想象都应该是积极和主动的；而我们曾在分析音乐物质创作过程时所提到的那超越技巧的想象则是无意识和被动的。所以，音乐创作中的

---

① 曹日昌：《普通心理学》，人民教育出版社1980年版第283页。

想象十分复杂，它综合了多种想象机制，为作曲家的创作提供了重要的心理依据。下面我们将较为详细地对这些想象机制做一些分析。

在音乐创作的想象机制中，最重要的莫过创造听觉的表象。我们曾经在音乐的精神创作一节中做过一些分析。现在还需要对这个问题做进一步的认识，即听觉表象的创造是否单纯是一种从其他表象向听觉表象转化的过程呢？我们认为这种创作不单纯是一种转化，而且还包括受"耳的意识"支配的对听觉表象本身的综合、分析和提炼的过程。当然，我们这里所指的听觉表象完全不同于作为创作对象的音响模型的听觉表象；而是包括其他已经存在的音乐在内的、现实世界中的各种音响。我们应该认识到作曲家在创造新的听觉表象时，对他起作用的不但是与创作动机有关的现实生活中的视觉及其他表象，其中也包括从周围生活中摄取的听觉表象在内。作曲家在想象中一方面竭力把视觉及其他表象抽象到纯粹精神的高度，另一方面又对"从知觉所得来而且在记忆中所保存的回忆的"① 听觉表象材料做分析与综合；想象在这两者之间穿针引线，一旦在它们中间找到了一个共同点，新的听觉表象就浮现在作曲家的脑海中。舒曼曾经在《论音乐和音乐家》中说过："耳的意识并不次于其眼，这个繁忙的器官从周围世界的一切音响和音调中摄取一定的轮廓；经凝炼后形成清晰的形态。在音乐中，直接由这些耳的意识的作用过程而激发的思想和画面的因素愈多，作品的表现力则愈富有诗意和创造性。同样，音乐作品的感染力的程度也正是取决于音乐家在接收这些印象时的敏锐程度和想象力水平。"② 舒曼所说的"耳的意识"显然就是我

① 杨清：《心理学概论》，吉林人民出版社1981年版第291页。

② 引自卡尔·西肖尔《音乐想象》，载《中国音乐学》1988年第1期第137页。

们以上提到的有关现实生活中的听觉表象，他在这段话中，一方面充分肯定了这些听觉表象对音乐创作的作用，另一方面也看到了由这些表象“凝炼后形成的”音响形态将与“思想和画面”发生联系。遗憾的是舒曼没有看清这些画面和思想并不是单纯由音响形态激发的，它们往往作为作曲家的创作动机存在于作曲家的视觉和其他表象中。这一点我们可以从许多作曲家的创作感受中得到证实。值得注意的是，“思想”并不会以表象的姿态出现，它只能作为一种意识存在于作曲家的心灵中。所以，作曲家在创作想象中对听觉表象的创造，实际上是一个在与创作动机有关的其他表象和思想意识的作用下对各种听觉表象的分析和综合的过程。所谓“转换”过程实际上是在其他表象及思想意识与听觉表象之间找到共同点的过程。

接着的问题是这个共同点的依据是什么，这是音乐美学中最令人困惑的难题。这里我们提出两点不成熟的看法。首先，从心理学的角度讲，在音乐的运动形态与人的心理感情的运动形态（也包括部分外界形象的运动形态）之间具有某种相似性，这种相似性主要表现在二者在运动形态上存在同构关系，亦即相同的或类似的内部动力结构。例如：它们的运动形态大体上都存在着高低的起伏、节奏的缓急、力度的强弱以及色彩的浓淡等等。正是在运动形态上的这种同构关系，为音乐以类比或比拟的方式表现人的心理与感情运动以及部分外界事物的运动形态提供了可能性。其次，从哲学的角度讲，世间万物都包括精神和物质两个方面，就拿人来说，它既是一个客观的、现实的、肉体的人，又是一个会思想、会动情的精神的人，我们对人的认识可以是一般生物性的认识，更可以是精神性的认识。从认识的发展来看，它总是先从物质的认识开始再上升到精神。一旦人们获得了对某一事物的

精神认识以后，往往会抛弃它的物质性的原形。听觉表象的物质性方面带给作曲家以内心的听觉，但它的精神性方面却把作曲家带到极为抽象的精神世界。同样，视觉表象或其他表象也有精神性的一方面，它们也同样能把作曲家带到那个抽象的世界。当这两种表象在抽象的精神世界中相遇时，都已经抛掉了物质性的原形，它们能作为同类而相互比较、相互寻找共同点。正是那些精神上的共同点，使听觉表象与其他表象建立了联系。由此，我们可以看出音乐想象绝不是一种独往独来的孤立的心理活动，而是伴随着知觉、情感、认识甚至思维等多种心理机制，它是一个复杂的心理过程。

一旦作曲家的想象完成了"转换"过程，创造出富有特殊意味的作为各种主题的听觉表象以后，想象活动并没有停止，它需要从这些主题中再生出更多的乐汇以至在心灵中形成一个完整的音响模型。这时候，作曲家的想象活动并不是无拘无束的，而是受到各种主题的风格和特性的支配，在它们的提示下再进行扩充想象。贝多芬曾经对他的朋友施洛埃泽尔描述他的创作想象，他说："我长期地带着我的乐思，在记下来之前长期保留在脑海里"，"基本乐思从未离开我，它积累、成长，我听到并看到图像的全面扩充，像在一个模式中似的。"莫差特声称自己的基本乐思随着想象的展开，"像在溪流中"似地来临，变得"更壮大了，一切形式都成长得更为宽阔、更明亮了。"① 贝多芬的自白，充分说明了主题的展开总是紧紧地围绕着基本乐思这个模式，在这一想象过程中，听觉表象的全面扩充，完全是"基本乐思"的"积累"和"成长"的过程。莫差特想象中溪流一样扩充的乐思，正说明乐思的扩展源于

---

① 玛克思·格拉夫：《从贝多芬到肖斯塔科维奇》(叶琮芳译稿)第346—348页。

一头，即作为主题的听觉表象。所以，听觉表象的扩展主要是一种再造性的想象。

二、音乐想象的源泉

(一)外在体验

前面我们曾经说过，创造听觉表象是音乐想象的主要任务，而听觉表象的产生是由于作曲家的想象力把其他表象上升到纯粹精神的高度而创造出来的。那么，这些其他的表象或者这些表象的原型应该说是音乐想象的源泉。黑格尔说过："艺术家创作所依靠的是生活的富裕，而不是抽象的普泛观念的富裕。在艺术里不像在哲学里，创造的材料不是思想而是现实的外在形象。所以，艺术家必须置身于这种材料里，跟它建立亲切的关系；他应该看得多，听得多，而且记得多。"① 音乐想象所依赖的表象的原型，正是如同黑格尔所说的现实的外在形象，这就是我们通常讲的生活原形。所以，音乐想象的源泉之一应该是生活的体验。玛克思·格拉夫把这种置于客观现实的体验方式叫做外在体验。

外在体验是音乐想象的主要源泉，任何艺术天才都不可能离开它而进行想象。正因为如此，玛克思·德索认为天才的决定性标准之一是"与现实的直接接触"，他甚至把天才看作"像鸟儿一样飞来飞去，从丰富的生活中摄取点滴养料。"② 外在体验丰富多样，它包括作曲家的生活经历、学习经历、文化活动、旅行、阅读以及社会交往等等。这些体验正是作曲家的想象力取之不尽的源泉。贝多芬创作《"田园"交响曲》时的想象力正是源于作曲家与大自然的广泛接触，柴科夫斯基赋予《第六交响曲》的想象力则源于他的生活经历和社会交往。拉赫玛尼诺夫曾经说："回忆不久

① 黑格尔：《美学》第一卷，商务印书馆1984年版第348页。

② 玛克思·德索：《美学与艺术原理》，中国社会科学出版社1987年版第187页。

前看过的书、美妙的绘画或诗歌，在创作过程中对我很有帮助，有助于我力图把铭刻在我记忆中的某个具体事件化为声音。”我们通常所说的艺术源于生活，一方面是指各种艺术创作的动机往往源于生活体验；另一方面应该指生活是艺术想象的源泉。对艺术家来说，这第二方面的含意或许更重要，因为艺术创造始终伴随着想象活动，可以说，没有生活就没有想象，没有想象就没有艺术。

(二)内在体验

音乐想象不仅源于现实的生活体验，也源于人的某些生理、心理因素以及那些远久的、已经在人们意识中消失了的事件。这种体验出自作曲家的心灵深处，包括在无意识或潜意识中储存的各种本能、冲动、情感的记忆等等。玛克思·格拉夫把这种体验叫做内在体验，并认为内在体验主要包括“童年记忆”、“情结”和“性爱”等等。我们这里暂时借用“内在体验”这个概念，并对它做一些介绍和分析。

这里所说的童年记忆，并不是指作曲家有意识地对童年往事的回忆，并从这些回忆中吸取创作养料；而是指那些已经在他们的意识中消失了的，但却在潜意识中对作曲家的创作想象起作用的往事。所谓记忆，在这里仅仅是指潜意识中的记忆，亦即积存在潜意识中的童年记忆。作曲家自己并没有意识到这一切，但它们却源源不断地给作曲家的想象提供内心的依据。格拉夫认为欧洲音乐史上许多大作曲家，包括巴赫、海顿、舒曼、穆索尔斯基、柏辽兹、布拉姆斯、瓦格纳、德彪西等等，在他们的作品中都能找到童年记忆的痕迹。尤其是海顿，童年的记忆在他的创作中产生了巨大的作用。这主要表现在海顿音乐中大众化的特点上。海顿从小在农村长大，祖父和父亲都是农民。他在幼年时非常欢喜朴

素而热情的乡间通俗音乐，他也熟悉小乡镇的民间生活和朴实的农民性格。另外，他还热衷于当地的宗教节日活动、民间舞会以及民间的欢庆典礼。这一切或许已在成年海顿的意识中消失，或许还留有印象；但无论如何它们都积存在海顿的潜意识中，并在无意中影响他的创作想象。我们认为这种潜在的童年回忆，正是形成海顿朴实、热情、大众化风格的内在原因。所以，所谓童年记忆，对于内在体验来说主要并不是指作曲家由于对童年生活的回忆，而去创作那些儿时题材的音乐作品；而是指那些积存在作曲家心灵深处的童年往事在无意识中影响作曲家的创作想象，并促成艺术家的创作风格。

所谓"情结"，是精神分析学派的特有的概念，主要是指一个被意识压制而始终在无意识中活动的、以本能冲动为核心的愿望。格拉夫认为对音乐家有较大影响的是"恋母情结"和"死亡情结"。比如：瓦格纳音乐中的诗情画意，与他对母亲的温情分不开，莫差特的歌剧风格正是从他母亲对喜剧和欢乐的爱好中继承而来的。受"死亡情结"影响较大的音乐家当数马勒。格拉夫认为马勒的家境是促成他心灵中"死亡情结"的原因：父亲的残忍、病中母亲的温情，以及过早的临终感受和动荡的感情生活。1879年19岁的马勒曾在信中写道："母亲大地，你将在什么时候把这被遗弃的人抱在膝上，瞧！人们遗弃了他，他从他们冷酷无情的胸怀向你逃来，向你，永恒的母亲，接纳这个孤独的、不得安宁的孩子吧！"格拉夫认为，形成各种交响乐形式的死亡的念头是马勒情感生活中最大的真实。格拉夫还认为"性爱"对音乐家起到重要作用，许多伟大的作品都是在爱情的满足所引起的想象中创造出来的。他说如果否定"性爱"的作用，音乐中最可爱、最富有抒情性的内容，包括贝多芬的柔板、舒柏特的艺术歌曲、肖邦的旋律、

莫差特的《后宫诱逃》、瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》都将不会问世。

格拉夫显然把内在体验看作是音乐想象的主要源泉。但事实上，内在体验永远受到外在体验的支配。格拉夫自己也承认，马勒精神世界中的"死亡情结"正是出于他的家境及幼年的生活体验；海顿潜意识中的童年记忆也正是他生活体验的结果。即使是"性爱"力量，也决非是一种单纯的本能冲动，人的生物性永远伴随着社会性而存在，它必然与生活体验密切相关。瓦格纳在《特里斯坦与伊索尔德》中创造的音乐正是他性爱的本能和他对爱情生活某些现实体验相融合的结果。所以，内在体验固然是音乐想象的源泉之一，但它仍以外在体验作为基础。可以说，只有当作曲家的生物性本能或无意识的要求与社会实践和有意识的目的相结合时，才可能真正成为创作想象的源泉。玛克思·德索说得好："在艺术家的创作中活跃着一种无意识的东西——或者恰当地说，是潜意识的东西，那些意念仿佛是独立地、并非不断加重意识负担地进行着工作。但艺术家必须不时地查看这些意念发展的程度，以便在它们正当成熟的那一时刻抓住它们。"① 所谓"不时地查看"正是一种有意识地活动，而查看的参照系又正是现实的生活体验。所以，内在体验不但源于外在体验，而且也只有在与外在体验相结合时才能发挥作用。

(三)艺术体验

我们曾经在前面提到，作曲家在想象中创造听觉表象，并不单纯是一个从其他表象向听觉表象转化的过程，其中还包括对客观现实中各种音响的综合、分析和提炼的过程。它一方面把其他表

---

① 玛克思·德索：《美学与艺术理论》，中国社会科学出版社1987年版第180页。

象抽象到纯粹精神的高度，另一方面又对从现实中感知而又保留在记忆中的听觉表象材料作分析和综合。所以，音乐想象还源于作曲家对现实音响现象的体验。所谓现实音响，一方面指现实世界中的自然音响和人为的音响，另一方面，即更重要的方面是指历史上遗存下来的包括在民间流传的各种音乐的音响，这种渗透着技巧和风格的音响对作曲家的想象有着重要的影响。作曲家对这种音响的体验，不是一般的外在或内在的体验，而是一种特殊的艺术体验，它包括作曲家对音乐的感性接触，也包括他们对音乐的理性，即音乐技巧和风格的掌握。艺术体验往往决定作曲家在创作想象中的创造性程度。因为，只有在内心的听觉中积累丰富的音乐材料，大脑分析器才可能对音响作深入的分析和综合，从而为想象提供各种所需的素材。所谓创造性，从来不是白手起家的，它必定是在原有基础上的一种革新，原有的基础愈深广，创造性的可能性就愈大。艺术体验正是在这个意义上成为作曲家创作想象的源泉。

需要说明的是，艺术体验对于音乐想象的作用，与我们运用技巧或音乐素材(主要指民间音乐材料)去创作音乐有所不同。后者往往是一种有意识的活动，是我们的理智主动地要求我们去做的；而前者则往往是无意识的，它作为一种源泉在暗处为作曲家提供源源不断的材料。这种无意识的作用不仅发生在对听觉表象的创造上，而且也同样发生在对听觉表象的扩充想象上，R·斯特劳斯曾经写道："乐思像新酒，要存放在储藏室里，等到发酵、成熟之后才能取出来。我时常草率地记下一个动机或一支旋律，有一年功夫不去管它。然后，当我重新拿起来的时候，我发现内心一些无意识的想象力已经对它做了工作。"我们应该清楚地看到，R·斯特劳斯所说的"无意识的想象力"正是他长期积累的艺术体

验在无意识中帮助他的想象力在工作。假如不是R·斯特劳斯，而是一个缺乏艺术体验的普通人，再好的乐思也不可能萌发他的想象力。

三、音乐想象的动力

假如说创造性的想象按柯尔利治的说法是“记忆中混乱的元素或破碎的片断的实现，并把这些元素或片断用适当的形式去适应创造性的想象力”①的话，那么，外在体验、内在体验和艺术体验作为音乐想象的源泉只是为作曲家的想象提供一些“元素”和“片断”。那么，促成作曲家想象的心理动力是什么呢？我们认为主要有三个因素，它们是作曲家的创作情绪、创作过程中的激情以及创作才能。

(一)创作情绪

创作情绪是作曲家有意识的心理活动，也是作曲家的一种主动的心理要求，它是推动音乐想象的一个重要的动力。只有当作曲家对创作有一种自我需要的时候，想象才会伴随着他，否则，积存在他心灵深处的各种记忆材料就无法得到分析和综合，想象力也就无力展翅飞翔。高楠同志认为；“从主体需要看，从事艺术活动，就是要自我实现。”而“任何一个艺术主体只有他抓住了并且较好地体现了生活的逻辑，他的自我才被确证，才能被社会所接受，他的艺术需要才能得到满足。”②我们比较同意这种说法，并且认为这种“自我实现”的需要正是创作情绪的体现。所以，创作情绪首先应该受制于生活的体验。格拉夫认为，创作情绪是一种期待的状态，在这种状态中无意识的力量正在转化为意识的力量。我们认为，这种转化的动因正是生活体验。生活体验既作为

① 柯克：《音乐语言》，人民音乐出版社1981年版第216页。

② 高楠：《艺术心理学》，辽宁人民出版社1987年版第212页。

想象的源泉为想象积存素材，同时又作为促成想象动力之一的创作情绪的一种动因。冼星海在谈到写作女高音独唱曲《风》时说："那年冬天的那夜又刮大风，我没有棉被，睡也睡不成，只得点灯写作，哪知风猛烈地吹进，煤油灯吹灭了又吹灭。我伤心极了，我打着战听寒风打着墙壁、穿过门窗，猛烈嘶吼，我的心也跟着猛烈撼动。一切人生的祖国的苦、辣、辛、酸、不幸都汹涌起来。我不能控制自已的感情，于是借风述怀写成了这个作品。"① 这种"借风抒怀"的情形在艺术创作中非常多见。需要进一步说明的是，艺术家创作情绪的形成并非完全出于一时一事，它往往有一个过程，即从无意识到意识的转化过程；这一时一事常常只是转化的动因，而在作曲家的心灵底层却早已积存了这种类似的情绪。华沙革命失败的消息激起了肖邦创作《c小调"革命"练习曲》的情绪，但在这一消息传来之前，肖邦的心灵深处并非完全没有类似的创作情绪，那种表现波兰民族革命精神的创作欲望可以说早就深深地埋在肖邦的心灵底层。

现代心理学的研究一般都认为人的情绪受约于环境的影响、生理状态和认知过程。② 创作情绪也同样受约于这三个方面。所谓生活体验必然包括人对所体验的生活环境所做的判断和评估，这就是认知过程。创作情绪还往往依赖于环境，它甚至会随着季节的更替而变化。R·斯特劳斯曾经说过："樱花不在冬季开，乐思也不在自然界萧瑟、阴冷的时期到来。我热爱大自然，因此，我在春季和夏季于巴伐里亚的高地创作我最好的作品是很自然的。事实上，我通常从春季创作到秋季，然后在冬季写出乐谱并且修饰

① 冼星海：《我的音乐生活》，人民音乐出版社1985年版第5页。

② 曹日昌：《普通心理学》，人民教育出版社1980版第63页。

细节。"[①] 贝多芬往往在夏季迁居农村，草稿本上填满音符；秋冬时完成春夏所构思的作品。他曾经说："冬季我很少工作，我只是把夏季所作的写下来并创作总谱。"[②] 有时候，习惯也能促使创作情绪的滋生。据说海顿习惯于梳洗干净后坐在钢琴或书桌前培养创作情绪，贝多芬习惯于在自然的环抱中酝酿情绪，而瓦格纳却往往习惯于在装饰豪华的环境中使自己进入创作情绪之中去。生理状态对创作情绪的影响主要表现在由于生理、心理周期而对它引起的变化。歌德曾经在日记中写道："我必须更密切地注意我内心的好与坏的周期循环。……一切都在一个规律性的周期中交替着。愉快、悲哀、力量、偏见、软弱、平静、贪欲也是如此。"格拉夫认为贝多芬作品中乐思的消失与出现很可能与这种生理、心理的周期变化有关。无论是《欢乐颂》还是序曲《庆祝命名日》的音乐主题，都曾周期性地出现在贝多芬的潜意识中，这可能是生理、心理的周期变化对创作情绪的影响。[③]

（二）创作过程中的激情

激情是在音乐创作过程中出现的一种最佳的心理状态。作曲家最重要的心理品质之一就是对自己所从事的创作活动和表现对象具有一种真挚而充沛的感情，而在诸种感情状况中，激情又具有更重要的意义。从心理学上说，激情是一种强烈、激动而短促的情绪状态，它具有迅猛、激烈、难以抑制的特点。处于激情中的人，能够在一定的时间内调动起自己身心的巨大潜力，把全部感情、注意和能力高度集中于某一创造对象上，有力地激发着人们的创造性想象。因此，音乐创作过程中的激情也是推动音乐想象的重要动力之一。

---

①②③ 玛克思·格拉夫：《从贝多芬到肖斯塔科维奇》(叶琼芳译稿)。

据在贝多芬晚年时常和他在一起的辛德勒回忆说：当贝多芬在创作《庄严弥撒》时，他像个充满了狂喜的人。据说，肖邦在创作《♭A大调波兰舞曲》(作品第53号)时，由于处于高度的激情状态中，竟使他仿佛真的听到了波兰先辈们的脚步声，眼前出现了他们全副武装地愈走愈近的幻影，竟吓得他逃离了自己的创作室。柴科夫斯基在构思他的第六交响曲时，竟激动得放声大哭，在述说他写作歌剧《黑桃皇后》时说："今天我完成了第七场，当格尔曼自杀的时候，我痛心地哭了。"在中国现代作曲家中我们也可以发现不少类似的事例。施光南在谈他创作《周总理，您在哪里？》时说："这个感情是积累了很长时间的，写的时候一边写一边掉眼泪。'您在哪里？'的音调，不是用作曲手法想出来的，而是自然地从心里呼喊出来的。写的当时是一种撕心裂肺的感觉。"这些例子都说明了在作曲家的创作过程中存在着一种激情的状态，并成为一种不可抑制的巨大力量推动着作曲家的音乐想象不断地展开。

当然，作曲家在创作过程中也并不总是处于激情状态，就像一个人不能总是那么激动一样。从心理学上讲，激情是偏重于从激动到平静这一情绪度量的表现，和激情相对的是平静的情绪人在多数情况下，是处于平静的情绪状态下从事持续、正常的智力活动。从作曲家进行创作的情绪来看，也是激情与平静的情绪交替进行。激情的出现一般要有一个积累和酝酿的过程，持续的时间也比较短促。有些小型作品可能在激情状态下很快完成，而大型作品一般要经过激情——平静的多次反复才能完成。音乐想象也正是随着激情的起落而变换着它的速度。

对人类创造性活动的心理学研究证明，任何创造性的活动都伴随着巨大的创造热情，它的某个阶段表现为激情状态。正如有的心理学家指出的，人不可能在不带任何感情成份的情况下进行

创造，因为人的本性不允许有这种奇迹。创作的激情来源于生活的激情，按心理学的说法，激情是由对立意向的冲突或过度的抑制引起的，作曲家在创作过程中产生的激情，大都也来自他们在社会生活中所经历的矛盾冲突所引起的巨大欢乐或悲痛，极度压抑所引起的愤怒等，正是生活的激情激发着作曲家要通过音乐把它们表现出来的创作激情；又正是创作激情推动了音乐想象的展开。

法国哲学家、心理学家李博(Th. Ribot, 1839—1916)在其所著的《论创造性想象》中曾对感情在文艺创作中的双重作用做了论述。他说："在这里，我们可以看到最初还是感情因素作为原动力，然后感情因素又配合着创造的不同阶段。但是，除此之外，这些感情状态，还要成为创造的材料。诗人、小说家、剧作家、音乐家、甚至雕刻家和画家，都能感受到自己所创造的人物的情感和欲望，和所创造的人物完全融合为一，这是一个众所周知的事实，几乎也是一条规律了。因此，在这第二种情形中，有两道感情之流：一道构成激情，这是艺术的材料；另一道则激起创造的热情，随着创作而发展。"[1]李博的这一理论说明了激情在音乐创作过程中不但作为音乐想象的动力，而且还能转化为音乐想象的素材进入想象过程。

(三)创作才能

心理学一般认为想象与人的个性有密切的关系。特别是人的能力，它是推动想象的重要力量。想象作为一种对记忆中各种素材的分析和综合的心理活动，它必然受约于人的分析和综合的能力。音乐想象作为一种特殊的想象方式，它受约于人对音乐素材

---

① 《外国理论家、作家论形象思维》，中国社会科学院外国文学研究所编，第185—186页。

的分析和综合的能力。心理学把人在完成某种特殊活动时所施展的综合性能力叫做才能，作曲家的创作才能体现在对各种音乐能力的把握程度上。

苏联心理学家H.C.列依切斯曾经对音乐的能力做过较为深入的研究。结果表明音乐的能力由三方面构成：第一是曲调感，即区别旋律的曲调特点的能力，它表现在对音调的准确性的感知和对旋律的情绪反应上；第二是音乐表象的反映能力，即能随意地反映音高关系和音强关系的听觉能力，它表现在能再现听过的旋律，并能实现听觉与发声之间的迁移和转换；第三是节奏感，即感受音乐的节奏的能力；表现在音符之间的时间关系的敏锐感觉和准确的再现能力上。① 我们曾经在音乐形式这一章中指出，构成音乐形式的基本要素是音高、节奏、力度、速度和音色。列依切斯所提出的关于音乐的能力，基本上是建立在对音乐形式这些基本要素的反映上。事实上，音乐想象的实质意义也在于对这些基本要素做各种创造性的综合。所以，创作才能也是音乐想象的重要动力之一。

音乐创作的才能很大一部分体现在技巧的掌握和运用的能力上。在所有艺术门类中，要数音乐的技巧最为复杂，作曲技术的系统性和严密性任何其他艺术都不能与之相比。莫差特是一位公认的音乐天才，他的才能也同样有很大一部分体现在对音乐技巧的掌握上。莫差特极为广泛地研究各种音乐技巧，他几乎向整个欧洲领域的音乐学习，他精通所有的体裁形式和历史上各种技巧方式。他自己曾经表示过："很难找到一个著名的大师是我没有好几次仔细地研究过的。"有人这样评价莫差特："在技巧上他广阔而

① H·C·列依切斯：《能力的个别差异》，引自曹日昌《普通心理学》(下)，人民教育出版社1980年版第143页。

轻松自如，对每种技巧他都很敏感，即使最困难的技巧问题在他的才智中也成了一种游戏。”可以说，技巧的熟练性，为莫差特的音乐想象建立了一个自由的王国，它可以无拘无束地自由翱翔。

四、音乐创作中的灵感

在艺术创作中经常有这样的情形，艺术家苦苦思索很久得不到的东西，却在某一个时刻突然降临；或者艰难的艺术创作在某一时刻突然变得畅通无阻。人们往往把艺术创作过程中的这种情形叫做灵感的降临。灵感在音乐创作过程中也是一种非常普遍的心理现象，它对作曲家的创作起到非常重要的作用。那么，灵感究竟是什么？它与想象有什么联系？它是如何产生的？有什么具体的功用？这些问题非常重要，能否正确理解这些问题将直接影响到艺术家的创作方法。下面我们针对这些问题对灵感做一些具体的分析。

(一)什么是灵感

在艺术创作实践中，灵感往往产生在艺术家经过冥思苦想以后，这正说明灵感是创造性想象活动进行到某一个阶段时所产生的心理现象，它应该是想象的一部分，或者说是想象过程中的某一个特殊的心理现象。何其芳先生说：“其实所谓灵感，就是诗人在想象中捕捉住了动人的不落常套的构思。”① 他把灵感看作是创造性想象的一个有效的结果。黑格尔也曾经说过：“要扇起真正的灵感，面前就应该先有一种明确的内容，即想象所抓住的并且要用艺术方式去表现的内容。”② 他这里显然把灵感看作是一种有意识的想象的结果，即认为用艺术方式去想象某些内容才可能使灵感突然降临。

---

① 何其芳：《诗歌欣赏》第 6 页。

② 黑格尔：《美学》第一卷，商务印书馆1984年版第364页。

虽然，灵感与作曲家有意识的想象有密切的关系，但作为一种心理现象它毕竟是超意识或无意识的行为。因为灵感总是在意想不到之中到来，它似乎是作曲家的一种意外的收获。贝多芬曾经说："您问我的乐思是从哪里来的吗？这我不能确切地告诉您，它们不请自来，像似间接地，又像直接地出现，我在大自然的怀抱里，在林中漫步里，在夜的寂静中捕捉它们，清早起来，心情振奋，这种心情诗人用文字表达，而在我这里就转化为声音，发出响声，喧闹着，狂吼着，直到以乐谱的形式出现在我的面前。"①莫差特也曾经在一封信中写道："当我感觉良好、心情愉快时，或是饱餐后漫步时，或是夜里不能入睡时，乐思就异常灵巧、成群地向我走来。它们是从哪里来的呢？这我一点也不知道。"F·科普兰把灵感看作是天赐的礼品，说："它不知道来自何方——对它也无法控制。它来时像一种自动的、无意识的写作。"②作曲家的创作实践的确告诉我们，灵感是一种与自我意识相对的无意识的心理行为。

我们曾经在前面说过，想象包括主动的有意想象与被动的无意想象两类，同时还认为主动的有意想象往往是构成潜意识活动的动因。何其芳与黑格尔对灵感的评价，是从有意识的想象着手的，而后面我们所例举的作曲家的创作体验则把灵感看作是一种无意识的行为。事实上，灵感的降临总是在灵感获得者经过反复冥想后才产生的，所谓"我一点也不知道"它产生在何处，实际上是由于无意识的想象在暗处扇动着灵感的翅膀，它使意识活动触而不知。为什么灵感与灵感获得者的艺术目的总是相一致？为什么灵感与灵感获得者的艺术水平也总是相平衡？这正说明灵感从本

---

① 捷尼索夫：《论作曲过程》，载《中国音乐》1984年第3期。

② 柯克：《音乐语言》，人民音乐出版社1980年版第209页。

质上来说是建立在艺术家实践之基础上的。所以，我们可以对什么是灵感做一个这样的结论，即它是作曲家在有意识和无意识的想象之中获得的一种“带有自发性”的创造性心理行为。

(二)灵感产生的心理依据

既然音乐创作中的灵感是作曲家在有意识与无意识想象之中获得的，那么灵感无疑是想象活动的产物。舒柏特的朋友史保恩曾经这样描述这位作曲家创作歌曲《魔王》的经过:“有一天，我和马洛费尔同去访问舒柏特，我们走到他家的门口，看见他正容光焕发，高声朗读《魔王》的诗句，手捧书本来回踱步，突然坐下，在最短时间内，快到人们只能书写的程度，写好了这首光辉的叙事曲。”这段描述形象地说明了作曲家的灵感产生于他的反复思索、想象的过程中。舒柏特高声朗读，正是利用诗句进行创作想象的表现；而他“突然坐下”，“在最短的时间内”完成创作，又说明灵感的产生往往具有突发性，它会在倾刻之间占据作曲家整个大脑的思维空间，而使创作如流水一般神速。

那么，灵感为什么具有突发性，同时又能在倾刻间获得作曲家苦思冥想多时所想得到的东西？心理学认为，灵感是在潜意识中形成的，虽然它有复杂的组合过程，但作曲家并没有意识到这一切；同时，一旦灵感在潜意识中形成之后，它又在意识的水平上爆发出来。所以，灵感具有突发性。

我们曾经说过，在音乐创作的想象机制中，最主要的是创造听觉表象。听觉表象的创造有时候在意识中完成，它经过周密的思索一点一滴撮合而成。这正如海涅所说的那样:“人们在那儿高谈阔论着天启和灵感之类的东西，而我却像首饰匠打金锁链那样地精心劳动着，把一个个小环非常合适地连接起来。”① 但事实上，

① 英贝尔:《灵感与技巧》，新文艺出版社1957年版第7页。

海涅所嗤之以鼻的“天启”和“灵感”也是艺术创作中客观存在的现象，作曲家的听觉表象也往往是在灵感降临的时候创造出来的。需要说明的是，听觉表象在灵感之光下显现，并不是真正的“天启”，而是作曲家的潜意识表象活动的结果。

心理学研究的成果表明，潜意识表象活动有三种情形,①第一是表象的改变。就音乐创作来说，就是作曲家感知现实中包括音响现象在内的客观对象，形成表象记忆；在这些记忆中的表象随时都在改变，具体地说是根据作曲家的意愿在改变，这种改变的实质内容是创造新的听觉表象。这一创作活动有时候在意识中进行，但有时候也在潜意识中进行。第二是表象的局部突出，即作曲家在改变表象记忆的过程中，往往根据自己的喜好而使整体表象记忆中的某些部分突出，即使它们在表象活动中占据突出地位。这一突出的过程也往往在潜意识中进行。第三是表象的组合，这可以说是潜意识表象活动中最重要的一环，正是这种在心灵暗处的神奇的组合，才使作曲家在创造新的听觉表象中闪射出光辉，这就是所谓“灵感之光”。柯克说过一句非常精辟的话：“我们称之为灵感的东西，只不过是把传统中已经存在的材料加以下意识地、创造性地再塑造而已。”② 很明显，他把灵感看作是一种在潜意识中的再创造，这应该说比较符合心理学中关于潜意识表象活动的理论。不足的是，柯克仅仅把这种潜意识的再创造局限于“传统中已经存在的材料”之内，事实上，在这一创造过程中也包括对现实中其他表象的改造。从这个意义上来说，灵感的产生应该具有现实的依据。

---

① 高楠：《艺术心理学》，辽宁人民出版社1987年版第187页。

② 柯克：《音乐语言》，人民音乐出版社1981年版第210页。

（三）灵感产生的其他条件

我们认为灵感的产生应该具有现实的依据。这不仅是因为在潜意识表象活动中有各种现实生活中的其他表象在起作用，而且还因为促成灵感产生的想象活动本身也与现实的体验有密切的关系。正因为如此，灵感并不是一种“天启”，而是在长期、艰苦的创造性劳动过程中产生的。

音乐创作过程中灵感的出现在表现形态上带有突发的、飞跃的特点，常常在出其不意的刹那间，或因外界的某一刺激而受到启发，或由于某种联想而触类旁通。它甚至表现为一种难以捉摸的、自发性的心理现象，很难解释清楚。然而，它却并不是神秘的，从根本上说，它是在作曲家在长期、艰苦的创造性劳动的过程中产生的，它是作曲家在创作实践中对他所创造的音乐表象的热烈顽强、百折不回的执著追求的结果。这正如柴科夫斯基所说：“灵感是一位不爱拜访懒汉的客人，它出现在召唤它的人面前。”柴科夫斯基在谈他自己创作时说：“全部秘密在于，我每天准时工作，在这方面我用钢铁般的意志控制自己，当没有特殊的工作热情时，我就强制自己去克服无兴致的心情，全神贯注。”斯特拉文斯基被有的研究者认为是极少几位不承认灵感的作曲家，其实他对灵感的看法是颇有道理的。他说：“我并不是说没有灵感这种东西，正相反，灵感在人类的各种活动中是作为一种动力，绝不是艺术家所特有的。但是那种力量只能通过努力才能使它起作用，而这种努力就是工作……是工作带来了灵感。”① 作曲家杜鸣心说：“写音乐不能单单依靠灵感，灵感是在不断的劳动过程中闪现出来的，不是我要写，坐在钢琴上灵感就来了，这是绝对不可能的，脑子里每天要去思考，乐思不要停在一个点上，不停地流就

① M·格拉夫：《从贝多芬到肖斯塔科维奇——作曲心理过程》（叶琼芳译稿）。

会有好的东西出来。”所以，我们认为灵感产生的首要条件是作曲家不倦地工作。

灵感的内容在潜意识中形成，但这并不等于它必定能够去支配意识活动，许多艺术家的创作实践都说明，只要你稍不留神，灵感将会从你身旁溜走，一去不返。所以，“在潜意识中完成的灵感内容，如果不被意识及时地抓住、系牢，它就可能被潜意识中的其他活动所破坏、所淹没。”① 正因为如此，从灵感产生的内因来说，它不仅依赖于想象和潜意识表象活动这两个心理动因，而且还依赖于能够捕捉它的其他条件。

宁静的心理状态和良好的情绪状态是捕捉灵感的重要条件。对音乐心理学起过奠基作用的德国生理学家赫尔姆霍尔茨(H. L. F. Helmholtz)曾经说过：“身体完全健旺并且安闲自在的时刻，好的意思就会到来。”一些作曲家的创作经验也证明，灵感往往产生在经过长期紧张的思索之后的暂时松弛状态下。灵感的出现，有时伴随着巨大的情绪高涨状态，亦即激情状态。正如我们在前面说过的，激情在音乐创作中作为一种动力，有力地激发着作曲家的创造性想象，它也同样激发着作曲家的创作灵感。另外，精神的专注，把注意力高度集中于音乐想象上，也是触发灵感的心理条件。经验证明，当作曲家把自己的精神高度集中于创造对象上，甚至达到忘我程度的时候，往往也是他创造性想象最活跃，最容易出现灵感的时候。柴科夫斯基曾经说过，只有当“艺术家完全被沉思所占有的时候，才可能有灵感。”他在给梅克夫人的一封信中也提到：“我徒劳无益地力图向您表达，当一个主要乐思出现并开始形成明确的形式时，我所体验到的极度幸福感。忘记了

---

① 高楠：《艺术心理学》，辽宁人民出版社1987年版第203页

一切，像发了疯一样，内在的一切在搏动在颤栗，乐思纷至沓来，几乎来不及写出草稿。”所谓“完全被沉思所占有”和“忘记了一切”正是作曲家在宁静的心理状态下精神高度集中的体现。柴科夫斯基接着说：“有时，在这种神奇的过程中，忽然某种外来的干挠把我从这种梦游状态中惊醒。……这种打断是痛苦的，痛苦得难以言说。往往灵感在一段时间里消失得无影无踪。不得不去搜寻它，而有时却是徒劳的搜寻。”这段话说明了外界干挠会使作曲家的注意力分散，也会使灵感在无形中消失。捕捉灵感与情绪状态有很大的关系。柏辽兹曾经在梦中获得一部交响乐创作的灵感，但由于贫困而使他担心这部交响作品诞生后不能支付必要的抄谱等费用，这种悲观、苦恼的情绪状态，自然不能捕捉住灵感的翅膀，如同他自己所说：“第二天清晨，我的交响乐便永远地逝去了。”柏辽兹未必不想再去创作这部交响乐，但由于他当时的情绪状态，而使这部交响乐的创作灵感一去不复返。

对客观事物经常保持新鲜感觉，注意摆脱习惯性思维程序的束缚，也是捕捉灵感的一个重要心理条件。一个作曲家长期囿于一个狭小的生活天地里，或是长时间地陷入一个困难的创作任务中不能自拔，这都不利于创作灵感的获得。这时，改变一下生活环境，或是多听一些各式各样的音乐作品，换写另一类音乐作品等，都有可能摆脱习惯性思维程序的束缚，获得新的创作灵感。有许多习以为常的事物不容易引起灵感，而对某些事物第一次所产生的新鲜印象，却往往会激起创作的欲望和灵感。因此，善于从生活中不断发现新的东西，经常保持对新鲜事物的敏感，对于作曲家获得创作灵感来说是很重要的。

（四）正确对待音乐创作中的灵感

对待灵感，历来有两种错误观点。一种是把灵感神秘化的

观点，认为灵感是神赐的天赋才能，而且只有少数超人才能获得。我国古代流传着“江郎才尽”的故事。在欧洲，柏拉图认为诗人并非借自己的力量，而是由神灵凭附着来向人说话，这时他处于迷狂状态，由神灵操纵着他去进行创作。柏拉图有时还把灵感解释为不朽的灵魂从前世带来的回忆。在作曲家中也有对自己的创作做出神秘解释的。海顿曾经说他的清唱剧《创世纪》有一部分是“来自天上。”现代西方某些学者还把灵感和梦境、幻觉、错觉、精神错乱等联系在一起，甚至有人想用某些药物（例如致幻剂）来人为地刺激创造性想象，寻求灵感的出现。这和我们古代相传唐代诗人王勃是靠喝墨水才引出灵感的谬说颇为相似。上述种种都是把灵感加以神秘化的唯心主义错误观点。

另一种错误观点是否认创作中的灵感，认为灵感不过是一种唯心主义的谬说。这种观点在我们过去的理论工作中有一定的影响，致使我们长期对灵感这种在创造性劳动中出现的心理现象很少问津，更谈不上从理论上对之做出科学的分析和解释。

把灵感加以神秘化是错误的，但是否定灵感的存在也同样错误，因为它们都不符合创作心理的实际。我们认为灵感是存在的，它产生于艺术家长期、艰苦的创造性劳动过程中。灵感在音乐创作中的主要功用在于引发创造能力和把以往的艺术经验付诸实践。所以，灵感虽然貌似神秘，但它却有深刻的现实基础；灵感虽然具有突发性的创造力，但它却牢牢地依赖于作曲家以往的艺术经验。我们应该对音乐创作中的灵感有一个正确的认识，以便能掌握它产生的规律并帮助我们有意识地创造条件触发灵感的产生，以推动创作心理的全面发展。

第五章　音乐表演

音乐是一种表演艺术，在表现方式上与非表演艺术很不相同。比如绘画，画家作完一幅画，就完成了一件独立的艺术作品，不需要任何媒介，就可以供人观赏。文学作品也是一样，一部小说或一首诗，一经完成就可以直接和读者见面，也无需任何中间环节。而包括音乐在内的表演艺术则不同，它们都必须通过表演这个中间环节，才能把艺术作品传达给欣赏者，实现艺术作品的审美价值。如果进一步研究音乐和其他表演艺术还有什么不同的话，那么，除了它们在艺术种类和特性上的根本不同之外，那就是音乐是一种更加离不开表演的艺术。在这一点上音乐与舞蹈比较接近，而与戏剧不同。戏剧，即使在未上演的情况下，也还有作为戏剧文学的脚本存在，读者可以通过剧本来展开想象，在某种程度上获得戏剧的审美体验。而音乐却做不到这一点，因为记录音乐的乐谱，不同于语言文字，它是一种特殊的声音符号，除了极少数音乐专门家可以通过阅读乐谱产生内心听觉之外，广大的音乐听众是不可能从中获得任何审美体验的。即使是音乐专门家也不能仅仅靠阅读乐谱来欣赏音乐，因为实际演奏出来的音乐与内心想象的音乐毕竟是很不相同的。这样，我们就可以知道，音乐不仅是表演的艺术，而且是一时一刻也离不开表演的艺术。

第一节　音乐表演的本质与作用

一、作为第二度创造——音乐表演的本质

音乐表演自从与音乐创作相分离，作为对音乐创作的成果——音乐作品的表演而获得它的独立品格以来，一直被人们称做第二度创造，或再创造。顾名思义，音乐表演的基本含义就在于，它是在第一度创造的基础上进行的，它必须把第一度创造作为自己的出发点和归结点。所谓出发点是指，在进行表演创造时，必须对第一度创造的成果——以乐谱为存在形式的音乐作品，进行认真的研读和准确的解释，并以此作为表演再创造的依据。所谓归结点则是说，音乐表演的最终结果，应该体现为对第一度创造及其成果音乐作品的正确传达和再现。这应是对作为第二度创造的音乐表演的基本要求，对于这一点不应有任何忽视和怀疑，那种随意篡改原作，违背作者意愿的音乐表演从根本上说是不可取的。

然而，音乐表演既是作为第二度创造，那么它的本质意义就不仅限于对第一度创造的传达和再现，它还必须能够体现出表演者的创造。尽管音乐表演是在第一度创造的基础上进行的，但是这却并不意味着只要按照乐谱原原本本地进行表演，就能够完成音乐表演的创造使命。如果作这样的理解，那就不仅降低了音乐表演的价值，而且可能导致音乐表演这一创造性事业的取消。在现代科学技术发达的条件下，能够演奏音乐的机器人已经出现，然而人们之所以仍然喜爱由活生生的人所进行的音乐表演，其原因就在于它是由具有个性的人所进行的创造性的表演。

音乐表演是赋予音乐作品以活的生命的创造行为。严格说来，当作曲家把生动的乐思以乐谱的形式记录下来的时候，就已经抽

掉了它活的灵魂，所剩下的不过是一个没有生命的乐音符号系列。而使音乐作品重新获得生命，把乐谱变成有血有肉的活的音乐的就是音乐表演。如果没有音乐表演，音乐作品永远只能以乐谱的形式存在，而不会成为真正的音乐。著名英国指挥家亨利·伍德在其所著《论指挥》一书中说："音乐是写下来没有生命的音符，需要通过表演来给予它生命。"① 当代指挥大师卡拉扬也曾说过："指挥家不只是总谱的执行者，而且是赋于总谱以生命的人。"② 或许有的作曲家会对这一点提出异议，特别是某些现代作曲家喜欢把乐谱写得非常详尽，把自己的创作意图尽可能地用各种符号和术语标记出来。他们的主张正如同斯特拉文斯基所说："我们并不希望对我们的音乐有任何所谓的演绎，照着音符演奏，既不增加什么，也不减少什么就行了。"③ 然而，这种态度正如科普兰所批评的那样，不过是一种"作曲家非现实主义态度"的表现。我们必须看到，无论作曲家把乐谱写得多么详尽，用了多少表情术语，都没有办法记录出音乐运动的内在韵律和微妙变化，更没有办法记下蕴含在音乐作品中的种种情感和思绪。无论哪一位作曲家写下的乐谱，都与他们的生活乐思之间有着很大的差距。而要使这种差距得到弥补，使乐谱中潜藏的生动乐思得到发掘，使乐谱无法记录的东西得到丰富和补充，这一切都有赖于音乐表演者的再创造。当代德国指挥家瓦尔特曾经深刻地论述这一问题，他说："当我们为别人，为'别个'作品去服务的时候，充任演奏家的'我'必定消失而无声无息吗？……回答只能是生动截然的'不'！"他举例说："就拿弹奏贝多芬降E大调钢琴协奏曲（第五'皇帝'）来说吧！钢

① 亨利·伍德：《论指挥》，人民音乐出版社1984年版第20页。

② 《外国音乐参考资料》1984年第1期第33页。

③ 转引自科普兰《怎样欣赏音乐》，人民音乐出版社1984年版第181页。

琴家要全神倾注于贝多芬的天才创造，丰满地颂达音乐中赞美的格调，并不意味着叫演奏家去俯首唯命，相反，当具备这样的条件，即演奏家本人心血倾注，才干高度集中发挥，作品的意图构思才能显现，不然怎么能传达作曲家苦心之中的那些热情、美妙、忧伤和期待呢？"瓦尔特总结说："演奏家的艺术处理和见解越高，他就能更大程度地传达该作品"，"只有伟大的个性才能明白揭示伟大的创造"。[①] 这些话可以说是阐明音乐表演再创造的至理名言。

对于音乐表演再创造的进一步考察，我们还会发现这样一种可能性，那就是：杰出的表演创造，可以通过探索音乐作品的内在含义，强调作曲家创作中的积极因素，使作品的精华体现得更加鲜明和突出，甚至超出作曲家的预想。C·P·E·巴赫曾经谈到：作曲家写下的音乐作品，如果让"一个洞察力灵敏的、知道什么是成功的演奏的人，演奏这些作品，作曲者就会惊讶地发现他的音乐中竟会有以前他不知道的、不敢相信的东西。"他还说："实际上，出色的演奏甚至能提高中等水平作品的水平并使之受到人们的赞赏。"[②] 这一点不仅是音乐表演，而且也可以说是各门表演艺术的共同规律。俄国文艺批评家谢洛夫曾说，他认为演员艺术的最高成就是："所表达的一切都是作者所想的，此外，演员所说的一切都好像是他自己的即兴，所有这些思想感情都是一瞬间在他身上出现的。演员的演技完全体现了作者的思想，并且补充了新的诗意，这样，所体现的思想可能甚至在戏剧创作时都没有这样完美。"[③]

---

① 《外国音乐参考资料》1982年第3、4期合刊第65—66页。

② 萨姆·摩根斯坦编：《作曲家论音乐》，人民音乐出版社1985年版第6页。

③ 谢洛夫：《批评论文》，载《论音乐表演艺术》，音乐出版社1959年版第194页。

总之，音乐表演作为第二度创造，是赋予音乐作品以生命的创造行为，它不仅是忠实地再现原作，而且还有可能通过富于创造性的表演，对原作予以补充和丰富，甚至超出作曲家的设想，使音乐作品焕发出新的光彩，这正是音乐表演作为第二度创造的本质和意义之所在。

二、作为音乐创作与音乐欣赏的中介环节——音乐表演的作用

音乐表演在音乐实践活动中，作为联系音乐创作与欣赏的中介环节，一方面担负着创造性地再现作曲家的音乐作品，从而促进和推动音乐创作的繁荣和发展的使命，另一方面又有通过自己的表演为音乐听众提供审美享受，并进而影响和提高他们的思想情操的义务，音乐表演的作用正是在这两个环节的联系中显现的。

音乐表演作为音乐创造的再现环节，在准确、完美并富于创造性地表演作曲家的作品的同时，又可以使作曲家通过表演出来的实际音响效果，检验和校正自己的创作构想，并从听众的反馈中了解作品的社会效果，以改进自己的创作。历史上有许多音乐作品，通过表演者的杰出创造，在首演之后立即为当代听众所接受，产生广泛的社会影响；也有许多作品是在表演者的密切合作下，经过反复的加工修改逐渐臻于完善，成为不朽的历史名篇。苏联杰出的小提琴家奥依斯特拉赫对于米雅科夫斯基、肖斯塔科维奇、哈恰图良等人的小提琴协奏曲的诞生所做的贡献，突出地体现了表演者对音乐创作所起的促进和推动作用。许多表演艺术家自觉地把推动当代的和本民族的音乐创作作为自己义不容辞的义务。小泽征尔在取得世界性的声誉之后，仍兼任新日本交响乐团的指挥，并多次亲自指挥日本作曲家新作的首演。琵琶演奏家刘

德海也以自己坚持不懈的努力，对于琵琶新作品的创作与演奏做出了重要的贡献。

还有，许多早已被淹没在历史沉积中的音乐作品，由于杰出指挥家与表演家的发掘与演奏而重放光彩。在西方，最著名的例子莫过于门德尔松在1829年指挥上演巴赫《马太受难乐》这件事了。这次演出之所以被认为是具有历史意义的重大事件，不仅在于它复活了一部音乐作品，而且是在巴赫逝世一个世纪之后使人们重新认识了他的音乐的价值，从而确立了巴赫在西方音乐史上的崇高地位。而巴赫在此之前，除了他曾活动过的几个地区之外，几乎是不为世人所知的，他只不过是一个教会的管风琴手而已。这次意义重大的演出，还引起人们对古代音乐的关注，在西方掀起了一个重新整理、出版和演奏古代音乐的热潮，从某种意义上可以称之为音乐史上的“文艺复兴”。在中国，音乐表演所发挥的巨大作用也是不容置疑的。具有悠久历史和很高艺术价值的古琴音乐，如果没有历代琴家的传谱和加工，没有当代演奏家的寻根求源的打谱演奏，这稀世之音当早已湮灭，它独有的深长韵味和含蓄致远的美也不会为世人所知。

音乐表演的作用还表现在对于音乐听众的巨大影响方面。音乐表演虽然也有表演者自娱的功用，然而从本质上说，任何音乐表演都是以把音乐作品传达给听众为目的的。一些著名的音乐表演艺术家非常重视和听众的联系，他们把这种联系看作是使音乐表演获得成功的最重要的保证。著名歌唱家多明戈1988年访华期间，有记者问他的歌唱之所以获得如此巨大成功的原因时，他说：这是个比较难以回答的问题，但是我应该说，我非常喜欢听众，我知道听众喜欢什么。真正怎么成功我虽不知道，但是我可以告诉大家一点，我非常喜欢我的听众，这对我来说是非常重要的。

多明戈的话说明，对于一个音乐表演者来说，热爱并且了解自己的听众是多么重要。一个好的音乐表演者必须考虑听众的需要，善于倾听来自听众的呼声，不断调整和改进自己的表演，使之更好地为听众服务。然而，这种以音乐表演为手段的服务，却并不意味着一味地迁就和迎合听众，相反，音乐表演者既然是美的艺术的创造者，听众是通过音乐表演来欣赏音乐的，那么，音乐表演者理所当然地应该高于听众，担负着培养听众的艺术鉴赏力，提高他们的音乐审美水平的使命。表演曲目的选择对于充分发挥音乐表演的作用负有重要意义。音乐表演者一方面必须考虑听众的爱好与要求，而另一方面也有责任不断丰富和扩大音乐表演曲目，拓宽听众的音乐审美领域。苏联音乐学家阿萨菲耶夫曾说："表演节目的局限性和无意义地炫耀技巧，会造成听众注意力的迟钝和对创作的新事物不感兴趣。表演如果总重复'保险成功'范围内的节目，这种做法本身就会引起听众的听觉和意识的懈惰。"① 小泽征尔曾谈到："既不能不考虑观众，也不能一味讨好。尽编排一些合乎群众口味的曲目，那就毫无意义了。观众有二千几百人，其中总是有百分之几的人想来听新作品的。"② 海菲兹也说："曾有人要我在每次音乐会上都演奏舒柏特的《圣母颂》或贝多芬的《伊斯兰教托钵的合唱》，但我实在不能总演奏这两首曲子。我担心如果节目让听众来决定，那节目将会太通俗了，而且听众的选择也是因人而异的。"③ 这些话都是讲得很有见地的。

就音乐表演的格调与趣味来说，音乐表演者既可能以格调高尚、趣味纯正的美的表演来培养听众的审美鉴赏力，提高他们的

① 转引自《论音乐表演艺术》，音乐出版社1959年版第13页。

② 《国外音乐资料》第20辑第21页。

③ 《世界音乐》第 1 期第48页。

审美情趣，也可能以格调低下、趣味庸俗的表演把听众引到相反的方向。音乐表演者的崇高使命就在于，通过自己的表演把音乐的美沁入千千万万听众的心灵深处，使人们在音乐的熏陶下心地变得更高尚、更纯洁，使人们由于有了音乐而感到生活更充实、更有意义，音乐表演的作用将在这里得到最充分的体现。

第二节　音乐表演的美学原则

一、真实性与创造性的统一

音乐表演作为第二度创造的基本性质，决定了它必须兼顾真实性与创造性两个方面，并力求做到两方面的协调与统一。

所谓真实性，是指对音乐原作的忠实再现。任何一部音乐作品，都属于一定的历史时代与风格范畴，在体裁形式与表现内涵上也都有其各自的规定性。充分了解作曲家的历史时代与风格范畴，切实把握音乐作品形式与内涵的规定性，是进行第二度创造的基础，是音乐表演获得真实性的基本保证。历史上曾经出现过的主观随意性的音乐表演与此相反，他们置原则于不顾，把音乐表演变成一种纯主观的表现和技巧的炫耀，甚至是随意歪曲和篡改原作，这种失去真实性的音乐表演显然是不可取的，人们之所以并不把它们当做严肃的表演来看待也是理所当然的。

追求音乐表演的真实性，必须把乐谱作为基本依据加以认真的对待。乐谱是作曲家创作意图的直接记录，随着记谱法的日趋完善，许多作曲家倾向于尽可能详尽地把自己的创作意图加以标示，因此对于作曲家写下的乐谱进行认真的研读与揣摩，对于获得真实性的音乐表演是至关重要的。苏联著名指挥家康德拉申曾经谈到他在这方面的体验，他说："我从年轻时起就常常指挥柴科

夫斯基的交响乐。这种情况继续了许多年，我逐渐地对这些作品有一种特异反应。我开始觉得，我的指挥千篇一律，一切都按照陈规旧套，在这里我个人的处理一点也表现不出来。于是我几乎有十年没有指挥柴科夫斯基的交响乐。后来我感到我又想把它们捡起来时，便选择了第六交响乐，努力用生平第一次要指挥它的人的眼光去看它。我开始重新钻研总谱，细想作者那些意见，于是我发现了许多有意思的东西。第一，我确信，柴科夫斯基的指示和标记大约有一半没有执行。这牵涉到速度和表情变化方面以及配器上许多细节。我说'没有执行'，换句话说，我无法在听觉上完全不联想到别人的处理。……"① 康德拉申的话说明，作为一名表演者，对作曲家在总谱上的指示认真、仔细地加以钻研和执行是多么重要，然而又是多么不容易做到。

然而，我们也并不同意某些音乐家把乐谱作为唯一的依据，把音乐表演真实性的追求仅仅局限于照谱演奏的观点。在我们看来，乐谱固然重要，但是不应把它孤立起来，对作曲家美学观点和创作意图的探讨，对作品产生的历史时代和风格范畴的研究，同样是不可忽视的。著名钢琴家阿劳曾指出："研究贝多芬的音乐应该仔细了解他的精神发展过程，还有贝多芬在创作某一作品时，他的具体的精神状态，这都是非常重要的。比如他对法国革命或拿破仑的态度，以及由此而产生的当时他在精神上的情绪气氛，这些在演奏和解释他的作品时，都是必要的。"② 著名大提琴家马友友在朱利亚音乐学校毕业之后，进入哈佛大学学习人文学科，对于这一段经历他曾这样说过："为了寻找我个人的生活道路，我还到哈佛大学去读书，那里各式各样的学生团体开阔我的眼界。

---

① 古·康德拉申：《指挥家的境界》，人民音乐出版社1987年版第15—16页。

② 《外国音乐参考资料》1981年第3、4期合刊第107页。

正是在那里，我第一次认识到就像音乐本身一样，演奏好一种乐器，也是和哲学、历史、心理学和人类学有着重大关系的。"①这些都说明，音乐表演者必须从更广阔的视野、在更高的层次上去理解和把握音乐作品，只有把音乐作为在特定历史时代产生的文化意识，作为具有丰富内涵的作曲家的人生体验的艺术表现，才可能真正获得音乐表演的真实性。

音乐表演作为第二度创造，仅仅具有真实性，即对原作的忠实显然还是不够的，它还必须与表演者的创造个性相结合，实现真实性与创造性的统一，才能圆满实现音乐表演的艺术使命。

音乐表演创造，首先要求表演者必须具有强烈的参与意识和创造热情。既不能把音乐表演变成一种毫无生气的机械显影，也不能对音乐作品采取消极冷漠的旁观态度。音乐表演者必须把每一次音乐表演都作为一次再创造，投入自己的全部热情、智慧和才能。表演者对音乐作品应有自己的解释，这种解释既要符合原作的基本精神，又能体现出表演者的创造个性。即使在同样忠于原作的前提下，不同的表演者对于同一部作品或同一角色也应做出具有不同个性的艺术处理。这是因为音乐表演者也都是处于特定的历史时代和社会环境之中，有他们自己的生活经历和独特个性，这些都必然自觉或不自觉地体现在他们的表演中。当然，音乐表演的创造性，要求这种个性的自觉发挥。苏联音乐学家季莫欣在评述当代两位著名歌唱家和扮演多尼采蒂的歌剧《拉梅尔穆尔的露琪娅》女主人公的不同表演时指出："卡拉斯倾心于崇高的激情，使露琪娅这一角色的解释有气魄和激昂的表现：她的主人公完全不是一个纤弱无力无自卫能力的人物，她不屈服于命运，而

① 《音乐艺术》1985年第1期第58页。

和命运做斗争。""萨瑟兰创造的形象则比较抒情，比较温柔……从歌剧一开始就使人明确了，这是一位高傲的，体态威严的姑娘，她像一朵娇嫩的鲜花，在贪婪、自私、冷漠的气氛中，不可避免地必然会凋谢。"①正是由于独具个性的表演创造，才使得同一部音乐作品获得不同的艺术表现，而这正是音乐作为一种表演艺术所具有的特殊魅力之所在。

英国指挥家亨利·伍德在《论指挥》中曾谈到个性在音乐表演中的重要性，他说："使人难于忍受的是一些没有生气的机械式的演奏!""许多作曲家都允许艺术家的表演完全不同于他原来的概念；也有许多事例证明艺术家们各不相同的表演使作品的情趣更加丰富多采、细致动人！然而有些人却主张要让音乐自己说话，坚持要按原作的一切标志演奏，不允许有些微的差别。他们应该知道，表演的差异是个音乐感问题，是不能强求一致的。我想没有两个头脑是完全相同的。"②钢琴家阿劳曾经这样论述音乐表演中的个性，他说："年青钢琴家听起来可怕地一样是出于同一原因——缺乏真正的个人感觉和想象力。站在群众之外会感到是危险的事，你可能会受到伤害。做群众的一部分是安全的，但年青艺术家不能没有个性。他必须站出来，发现自己、塑造自己，直到他达到了完整的自我，真正是他本人的自我，直到他达到实现自己，然后他就可以用自己的'声音'来说话了。"③俄国钢琴大师、作曲家拉赫玛尼诺夫也曾告诫说："每个作品都是'自在之物'，因此应当按自己的心愿来处理它。有那么一些演奏家，他们的演奏总是千篇一律，可以拿他们的演奏和某些饭店的菜相比。不管端上什

① 《外国音乐参考资料》1980年第3、4期合刊第87页。

② 亨利·伍德：《论指挥》，人民音乐出版社1984年版第59—60页。

③ 《外国音乐参考资料》1978年第3期第71页。

么菜，都是一个味道。当然，演奏家要获得成功，必须有鲜明的个性，并且他每处理一个作品都应当有这种个性。”①

富于个性是音乐表演走向成熟的标志。它表明表演者已经具有清醒的自我意识，不仅对音乐作品有自己独到的解释，并且能够根据自己的条件和特长，找到最适合于自己的表演方式，形成独特的个人表演风格。这正如俄国小提琴教育家奥尔所说：“乐器的质量，生理上和音乐上的天赋，才能和气质，迫使一个小提琴家以个人独特的方式反映出美。”“风格就其真正的涵义而言，不是传统的产物，它源于个性。”② 当然，这些杰出的音乐表演艺术家和教育家所说的富于个性的音乐表演，并不是置作品于不顾，而是在忠实于原作精神的基础上，发挥表演者的创造个性。美国钢琴家兼音乐评论家约瑟夫·巴诺威茨说得好：“成功的演奏必定是演奏者的个性与作曲家的个性融为一体，而不是任何一方受到压抑。这两者的个性之间永远需要一种微妙的平衡。假如演奏者的自我独占上风，演奏会被看作没有遵照作曲家的风格，或者更糟，被认为是过分的偏执；如果演奏者本人的意图太少，演奏又会显得平淡无奇，缺乏个性和学究气了。”“往往恰到好处的平衡显灵般地出现之时，正是演奏艺术达到顶峰之际。”③ 同样，我们也很赞赏日本音乐学家野村良雄关于这个问题的论述，并且认为如果能达到他所说的目标，那可能是对真实性与创造性这一音乐表演美学原则的最好体现。野村良雄在其所著《改订音乐美学》一书中说：“总之，关于客观性与主观性的问题，演奏者最好能做到不偏不倚，适得其中。至于在进行自由解释时，究竟对作曲大师忠实

---

① 《外国音乐参考资料》1978年第2期第48页。

② L·奥尔：《我的小提琴演奏教学法》第83、89页。

③ 《国外音乐资料》第26辑第19页。

地顺从到什么程度，就要靠演奏者的人格性的、艺术性的本能了。而当他对大师的研究越深入，与大师的精神越达到深刻的一致，他这种本能也就越变得准确起来。”① 这也正如亨利·伍德所说：“人们能够给演奏者提出的唯一劝告是：在盲从的依附不适当的标记和那种过于自由地偏离作曲家的明显意图之间，寻找一种巧妙的平衡。”可以说，这就是真实性与创造性，或者说客观性与主观性的协调与统一这一音乐表演美学原则的要旨和真意。

二、历史性与时代性的统一

音乐表演的又一重要美学原则是历史性与时代性的统一，即音乐作品特定的历史风格与表演者所处时代精神的统一。任何一部音乐作品，都是特定历史时代的产物，必然具有特定的音乐风格。真正的表演艺术家都努力从历史的角度把握作品的音乐风格，并且力求把这种风格真实、完美地加以再现。他们尽一切可能使自己去熟悉和体验作曲者生活的时代环境，使自己化身为作品的创作者，与之同呼吸、共命运，以便更真切地表现作品的历史风格。著名罗马尼亚作曲家、小提琴家埃涅斯库曾经说过：“化身为杰出的创造者，把自己和他混在一起，这不是亵渎神圣，恰恰相反，这是一种有价值的幻觉。”“我觉得我在演奏巴赫的一部奏鸣曲时，不置身于18世纪，那么我恐怕就不能很好地把作品表达出来了。”② 美国音乐评论家多纳尔·赫纳汉也在一篇文章中谈到过这个问题，他说：“有的演奏家不顾巴赫所写的而一定要使他‘现代化’，他们和他们的听众应该随时意识到也许在某些方面会有所得（音响的突出、丰富等），但其所失则是严重的。音乐，如果割裂其历史渊源，不可避免要丧失其社会的和明确的音乐意

① 野村良雄：《改订音乐美学》，音乐之友社（日本版）第173页。

② 《音乐译文》1959年第4辑第40页。

义。"① 对音乐作品的历史风格的准确把握和再现，是对音乐的历史个性的尊重，同时也是使音乐获得明确的社会意义的可靠保证。那种完全不问作品产生的历史时代，不顾作品特定历史风格的音乐表演，如果不是对音乐作品的有意亵渎，也是对音乐历史无知的表现。

然而，音乐表演的复杂性却在于，即使是表演历史时代的作品，表演者也不可能完全离开自己所处的时代，他们总是自觉不自觉地站在自己时代的立场上，用当代的眼光来观察历史现象。音乐表演者所处时代的时代精神和美学观念必然影响到他们对历史作品的解释和处理。即如那种主张完全按照古代样式进行表演的原样主义音乐表演，其代表人物也宣称，他们的表演实际上是现代人所从事的对古代作品的原样演奏。新时代的表演者以不同于过去的方式来解释和表演音乐作品，将会为历史作品注入新的生命力，它往往会拂去历史的尘埃，从历史作品中发现从未被注意过的积极因素和美的品味，并且以新的时代精神和审美情趣对之加以丰富和补充。这正如钢琴家安多尔·弗尔多斯所说："伟大的艺术杰作是超越时代的，但是这些作品的演出却随时代的改变而改变，它带着时代精神的印记。可以将它用镶嵌珠宝来比方，宝石的光彩能一直保持不变，然而镶嵌它的式样却时时需要更新，只有这样才能得到我们充分的赞赏，才能对我们今天的眼睛和耳朵提供有效的美感享受。"② 音乐表演就像任何重大的历史过程一样，需要随着时代的前进，对历史作品作出新的解释，从而使这些作品不断焕发出新的光彩。

当然，企图为音乐表演的历史性与时代性的统一寻求某种绝

① 《外国音乐参考资料》1981年第2期第42页。

② 《音乐译文》1980年第1辑。

对的，普遍适用的标准的努力是徒劳的，因为实际上这种标准是不存在的，它是随着时代的发展而不断有所变化的。俄国小提琴教育家奥尔所说的话是值得我们深思的，他说："一种艺术家演奏某一首作品的确定不移的方法是没有的，可以用做评价一首小提琴艺术作品演奏的美的绝对准则也不存在。一种在一个世纪中获得极大成功和大力推广的演奏典型，也许在另一世纪完全会被推翻。我们生活的时代的共同美感和感情，我们现代人对音乐风格范围内真正可以接受的东西的共同感受，可以作评价一个艺术家演奏家的唯一标准。""一个时代的美学真理！一辈人的演奏真理，也许被下一辈人认为是谬误的教条。"① 同样，我们也不能不看到，即使是同时代人为寻求当代的美学真理所做的努力，也常常因为意见相左而莫衷一是，第10届国际肖邦钢琴比赛关于南斯拉夫青年选手波戈雷利奇的争议是个很典型的例子。无疑，波戈雷利奇是一位很有才华的青年钢琴家，他的演奏代表了当代一些青年演奏家要求使音乐表演现代化的倾向，他们强调在作品允许的范围内，对历史作品做出现代的处理，要求在速度、力度和音色等方面有更多的自由。然而这种努力却遭到了许多老一辈评委们的反对，他们认为波戈雷利奇的演奏走得太远了，已经脱离了肖邦的音乐风格。对于这桩已经过去多年的历史公案我们无法做出判断，然而它却给我们留下了一个值得认真思考的问题。这就是在音乐表演的历史性与时代性的结合上，人们所持的观点和分寸感上是很不相同的，有的实际上比较强调音乐表演风格的历史性与纯正性，如曾在本世纪长期占据主导地位的客观主义的音乐表演美学观念，而有的则比较强调音乐表演风格的现代性和独创

---

① L·奥尔：《我的小提琴演奏教学法》第78、80页。

性，如许多当代青年演奏家所极为主张的那样。当这种不同的观点集中在对某一演奏家的评价时就变得格外尖锐和明显，如同在对波戈雷利奇演奏的评价所表现出的那样。显然，这是一个非常困难而复杂的问题。在我们看来，历史性与时代性的统一，作为一项音乐表演的美学原则和理想是必须坚持的，那种完全不顾作品的历史风格，而片面强调音乐表演的现代化，或只是拘泥于作品的历史风格，而完全排斥表演的时代精神的极端化的观点和做法是应该避免的。而且正像我们在论述音乐表演的真实性与创造性时所指出的那样，在音乐表演的历史性与时代性之间寻求某种平衡，做到二者完美的协调与统一也是可能的。只是，我们还必须看到，由于表演者的美学观念和个人条件的不同，在实际演奏中侧重于某一方面，或强调音乐作品的历史风格，或突出音乐表演的时代精神，这不仅应该允许，而且是有益的，因为它可能导致音乐表演风格的多样化，并且有利于音乐表演者个性和特长的充分发挥。

三、技巧与表现的统一

出色的表演技巧与完美的艺术表现在音乐表演中是相辅相成，互不可少的两个方面。没有表演技巧根本谈不到艺术表现，反之，脱离了艺术表现，表演技巧也将失去它自身的存在价值。二者的统一，是音乐表演的又一重要美学原则。

技巧在音乐表演中的重要作用是无需赘述的。可以说，古今中外一切有成就的音乐表演艺术家，无一不是具有高超与独到的表演技巧的。本世纪最杰出的女高音歌唱家卡拉斯，之所以能在声乐与歌剧表演艺术中取得举世无双的卓越成就，是与她掌握了非凡的歌唱与表演技巧分不开的。她在传统的美声唱法的基础上，融抒情、花腔和戏剧女高音的不同歌唱技巧于一体，被称为全能

女高音，同时在她的表演剧目中还包括《卡门》这样的女中音的角色。被誉为当代小提琴之王的海菲兹，之所以能在小提琴表演艺术上取得无人与之匹敌的卓越成就，在很大程度上也是由于他掌握了非凡的小提琴表演技巧。左手卓越的运指技巧，使他能够胜任愉快地演奏任何高难度的指法变换和各种快速音阶与和弦，右手的运弓技巧，不仅使他能够出色地演奏各种不同的弓法，包括难度极大的各种跳弓，而且使他演奏出的音色明亮、坚实而具有光彩。海菲兹演奏技巧的高度准确性和无懈可击，令人叹为观止。中国传统音乐表演美学也非常讲求技巧。传统唱论中关于运气吐字、起调行腔、高低抑扬、缓急顿挫的论述，传统琴论中关于琴音的丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、溜、健、轻、重、迟、速等的美学要求，① 都体现出对音乐表演技巧的高度重视。所谓"声振林木，响遏行云"、"余音绕梁、三日不绝"的歌唱技巧，所谓"大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘"的器乐表演，早已被传为佳话，写成诗句。当代琵琶演奏家刘德海在他论音乐表演的文章《凿河篇》中提出"学求深、艺求绝"的主张，要求表演者力求"技术全面、身怀绝技。"②

技巧对于音乐表演来说，的确是非常重要、必不可少的基础，然而它却并不是音乐表演获得成功的唯一条件，更不是音乐表演的目的，说到底，它只不过是音乐表演的手段，只有当技巧为艺术表现的目的服务，并且获得与艺术表现的完美统一，它才能真正实现自身的价值。特别是现代，由于音乐教育的正规化和系统化，掌握高超的音乐表演技巧的青少年大有人在，但是真正能成

---

① 参见《谿山琴况》；载《中国古代乐论选辑》，人民音乐出版社1987年版第305—314页。

② 《中央音乐学院学报》1989年第1期第17页。

为表演艺术家的却并不很多，这其中的差别正如作曲家、钢琴家李斯特所说："在音之诗人和普通的音乐家之间有着巨大的差别。前者力求表达自己的感受，把这些感受再现于音乐中，后者循着传统的陈规，将音符排列、组合，轻巧地超越种种障碍，得到的至多是一些新奇而任意复杂的音响配合。"① 有些音乐表演者虽然也掌握了高超的表演技巧，但是他们常常把技巧变成了无灵魂的空壳，把炫耀技巧作为音乐表演的目的。他们的表演虽然有时也能以其技巧的高超与华丽而眩人耳目，但终究会因为缺乏艺术表现与内在生命而使人感到乏味，这样的音乐表演者不过是一些音乐匠人。而优秀的表演艺术家则与此不同，他们的表演并不以炫耀技巧为目的，而是把高超的表演技巧完全融合于深刻的艺术表现之中，真正做到了二者的完美统一，他们的音乐表演不仅给人以审美的愉悦，而且以其丰富的精神内涵与情感表现而动人心弦、启人心智。前面提到的歌唱家卡拉斯，她的卓越成就当然并不仅仅限于杰出的歌唱技巧，而特别在于她非常重视和讲究歌唱的艺术表现，特别是歌唱的表情性。她说："首先，美声是表情，而单有一个美丽的声音是不够的，你必须将你的声音分碎成千块，使它为音乐的需要服务，作曲家为你写下了音符，而歌唱家必须把音乐和表情放进这些音符中，我们一定要将作曲家原来希望的千种色彩和千种表情添加上去。"② 海菲兹同样是把卓越的表演技巧和深刻的艺术表现完美地加以结合的典范。苏联小提琴家扬波尔斯基曾经这样评论海菲兹的演奏，他说："这是一种气魄浩大而无所不能的艺术。既宏伟严谨而又巧技辉煌，表情既动辄皆宜而又

① 《国外音乐资料》第14辑第17页。

② 《外国音乐参考资料》1979年第4、5期合刊第108页。

处处刻画入微，各种妙处无不兼收并蓄。”① 中国传统音乐美学既重视表演技巧，也非常讲求艺术表现。传统唱论中的“唱歌兼唱情”与“声情并茂”，琴论中的“体曲之意、悉曲之情”、“得之心而应之手”等，都是主张把表演技巧与艺术表现完美结合起来的至理名言。刘德海在其《凿河篇》中还指出：“每位音乐家在奏乐前，皆须从三个方面进行构思——用甚么样情感去宣扬甚么样理念；用甚么样音响去抒发甚么样情感；用甚么样技法制造甚么样音响。”并说：“‘技差’而无‘情理’，为劣之劣者；‘技’佳而无‘情理’，为‘匠’之劣者；以‘情’感人，以‘理’服人，而技术又是以副之，为‘优’之优者。”②

表演技巧与艺术表现的统一，作为音乐表演的一项重要美学原则是具有普遍意义的，它无论对于任何时代、任何种类的音乐表演都是有效的。它对于实现音乐表演的真实性与创造性的统一、历史性与时代性的统一是必不可少的条件，同时也是使音乐表演达到至善至美境界的可靠保证。

第三节　音乐表演心理

音乐表演和人类的任何创造行为一样，都是以创造主体的心理活动为基础，并受这种心理活动的支配的。音乐表演是由多种要素构成的综合心理运动，牵涉到认知、记忆、情感、理智、想象、直觉、才能等各个方面，同时由于它的再创造性质，又使它具有与音乐创作和欣赏心理很不相同的一些特点。这里，我们拟从心理学与美学相结合的角度，着重论述与音乐表演创造关系更

① 阿拉本：《古今杰出小提琴家》，人民音乐出版社1985年版第227页。

② 《中央音乐学院学报》1989年第1期第19页。

为密切的几个心理学问题，它们是：音乐表演中的投情、音乐表演中的想象、音乐表演中的直觉与音乐表演的临场心理。

一、音乐表演中的投情

音乐表演是否需要投情，即音乐表演者在进行音乐表演时是否需要投入自己的真实情感，并且把这种情感与音乐作品中的情感内涵融为一体，音乐表现悲则表演者也悲，音乐表现喜则表演者也喜。这不仅是音乐表演，而且也是各种表演艺术所存在的共同问题。特别是在戏剧表演中，长期以来一直存在着所谓体验派和表现派的争论，并且由此形成不同的表演体系。① 在音乐表演中，实际上也存在着类似的两种表演主张。例如：德国音乐家C.P.E.巴赫主张："音乐家除非自己也受感动，否则就不能感动别人；他必须感觉到他想要在他的听众中引起的一切效果……。"② 而另一位意大利音乐家布卓尼却主张："假如一位艺术家想使别人感动，他自己就一定不能感动——否则在关键时刻，他将无法控制他的技术。"③ 美国《纽约时报》音乐专栏评论家C.勋伯格把音乐表演中的这种不同概括为"激情派"和"形式派"，他在《音乐中感情同理智的大辩论》一文中说："'激情派'对形成作曲家本身的一切——他所受的影响，生活中感情上关键的转变，他的时代背景等——都非常感兴趣；而'形式派'往往只对乐谱有兴趣，把注意力像激光似地集中投入构成乐谱的各种因素之内，而不理会其他任何别的东西。" ④

---

① 戏剧表演中体验派与表现派争论的焦点是：演员在表演中是否需要真的产生出戏剧人物的感情。主张产生的是体验派，主张不要产生的是表现派。体验派的代表可以举出19世纪下半叶英国演员亨利·欧文，意大利演员萨尔维尼和苏俄戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基；表现派的代表则首推法国18世纪启蒙思想家狄德罗以及法国喜剧演员哥格兰和20世纪德国戏剧家布莱希特。

②③ 转引自《外国音乐参考资料》1983年第4、5期合刊第117页。

④ 《外国音乐参考资料》1980年第1期第23—24页。

音乐表演中这两种不同的主张，虽然各有道理，互有所长，而且它们之间如果能相互吸收、有所综合，那将会非常有利于音乐表演艺术的发展。但是，从总体上说我们是比较倾向于投情的主张的。首先，音乐艺术就其特性来说，是一种善于表情的艺术，音乐作品中蕴含着丰富的情感内涵，作为第二度创造的音乐表演，它的最重要的艺术使命之一就是深刻揭示和完美再现音乐中的情感内涵。其次，从音乐表演心理来说，为完成这一重要的艺术使命，仅仅依靠理智和冷静的表演设计是不够的，只有投情，即表演者把自己的真实情感投入到音乐表演中去，才可能真实、生动地传达与再现音乐中的情感内涵，并使听众也受到同样的感动。形式派的音乐表演虽然具有声音纯净、考究，结构严谨等优点，然而由于其中没有或较少情感的投入，往往给人以冷漠、刻板与无动于衷的印象。

至于说怎样才能做到音乐表演中的投情，在我们看来，首先要求表演者必须正确领会与体验乐曲的情感内涵，在深刻把握乐曲情感基调的同时，还要细致地体会乐曲情感的发展逻辑和色彩变化。指挥家小泽征尔曾形象地比喻说："我的工作有点像交通警。对于交通警来说。只须要掌握红、黄、绿三种颜色，对于我来讲却有更多的色彩。举例说，总谱上的标志是忧伤，但是几分忧伤呢？哪种忧伤呢？内在的、暗淡的、或者仅仅是愁眉不展的？作曲家没说明，我只有自己去做出判断，这就是我的专业。"① 歌唱家卡拉斯在回忆指挥家都利奥·赛拉劳对她的影响时曾说："他教导我，凡在音乐上所做的一切都必须有表情，真是千真万确。我学到了每个装饰音都必须为音乐服务。如果你真正爱护作曲家而并不只为个人成就着想，你总将为一个颤音或一个音阶找到意义，

① 《现代国际乐坛》（李耀伦编译）第67—68页。

而据此正确表达快乐、忧愁或悲伤的感情。"① 中国传统音乐美学也非常重视音乐表演中的投情，并且要求这种投情必须建立在解明曲意，即充分理解乐曲情感内涵的基础之上。戏曲理论家李渔在他所著的《闲情偶寄》中说："唱曲宜有曲情。曲情者，曲中之情节也，解明情节，知其意之所在，则唱出口时，俨然此种神情。问者是问，答者是答，悲者黯然魂消而不致反有喜色，欢者怡然自得而不见稍有悴容，且其声音齿颊之间，各种俱有分别，此所谓曲情是也。"② 清人徐大椿在其所著《乐府传声》中也曾指出："唱曲之法，不但声之宜讲，而得曲之情尤为重。盖声者众曲之所尽同，而情者一曲之所独异，不但生旦丑净，口气各殊，凡忠义奸邪，风流鄙俗，悲欢思慕，事各不同，使词虽工妙，而唱者不得其情，则邪正不分，悲喜无别，即声音绝妙，而与曲词相背，不但不能动人，反令听者索然无味矣。"③

深刻理解和领会乐曲的情感内涵是音乐表演中投情的基础，然而如果表演者不能在表演中投入自己的真实情感，那还不可能做到真正的投情。柏西·布克在其所著《音乐家心理学》中援引的一个诗人的例子对于音乐表演者来说也是非常有教益的。书中说："当罗马诗人贺拉斯已是老年时，一些年轻的诗人在他生日时跑来用一些奉承恭维的话向他致词，他们问道，他能不能告诉他们他是怎样打动人民的心灵的，以便他们自己也能学到他的决窍，在他的回答中，贺拉斯告诉他们，只有一条唯一的路可以打动人民的心，就是向他们显示你自己首先已被打动。"④ 很难设想，音乐表演者在音乐表演过程中无动于衷、冷若冰霜，却能真实而生动

① 《外国音乐参考资料》1979年第4、5期合刊第109页。

② 《中国古代乐论选辑》，人民音乐出版社1987年版第345页。

③ 《中国古代乐论选辑》，人民音乐出版社1987年版第426页。

④ 柏西·布克：《音乐家心理学》，人民音乐出版社1982年版第58页。

地传达出音乐中的情感内涵，并且打动听众的心灵。然而，当我们进一步研究表演者投入的情感时就会发现，这种情感固然是发自表演者内心的真实情感，但是它与表演者自身平素的情感还是有所不同的。人们平素的情感，是对客观事物的自然的反映，它随兴而发，转瞬即逝，不要重复，也无需有意地调度。而在音乐表演以及其他艺术表演中投入的情感，却是建立在对表演作品情感内涵的体验的基础之上的，它不仅要求表演者要善于调动自己平素的情感积累，唤起真实的情感回忆，而且在更多的情况下，还要求表演者有意识地去体验自己从未经历过的，或是体验得很不充分然而却为艺术表现所需要的情感。这样，音乐表演中的投情，就不仅是表演者自己平素的真实情感的投入，而且是对远远超出个人生活局限的更为广阔和深邃的情感的体验。音乐表演中的投情，还要求根据艺术表现的需要，使表演者对于投入的情感能做到呼之即出，挥之即去，达到挥洒自如、变化有序的境界，真正成为音乐表演所需要的情感。它有表演者的真实情感作为种子，同时它又是经过提炼，升华了的与音乐中的情感内涵融为一体的。应该说，只有这种艺术化了的情感，才是音乐表演所需要的。

这种投情是否需要理智的控制？投情和理智的关系又是怎样的呢？当代奥地利著名钢琴家巴杜拉—斯科达在《论钢琴的音乐解释》一文中结合他自己的表演体会，对于这个问题作了如下的回答，他说："二者听来似乎矛盾，但理想的解释应满足这两方面的条件。一个人可以全神贯注地投入演奏，但在内心某处必须有一种不能动摇的控制功能，否则感情会溢出理智所设置的堤岸，使演奏不够专业标准。"① 对于巴杜拉—斯科达的这个论点我们

① 《外国音乐参考资料》1983年第4、5期合刊第117页。

是赞同的。理想的音乐表演，应当具备投情与理智两个方面的条件，它要求音乐表演者既要细心地体验乐曲的感情细节，甚至把每个乐句都看成是某种表情内容的代号，但是又必须用理性来控制这种感情，使它服从于音乐整体表现的需要，使音乐表演给人以统一、和谐的印象。对这两种心理的任何一方的过分偏离，都会造成或使音乐表演中的激情失去控制，一发而不可收，或使音乐表演失去热情，给人以冷漠和无动于衷的感觉。虽然由于表演者的美学观点与个性的不同，他们在这两种矛盾的心理因素之中可能偏向于某一方面，或以热情见长，或以理智取胜，然而情感与理智这两种心理因素的某种程度的结合，对于任何音乐表演者来说都是必不可少的。

二、音乐表演中的想象

想象是贯穿在音乐表演过程中的另一种心理要素，表演者对音乐作品的情感的体验、意境的领会都离不开想象的作用。音乐的一切艺术表现，都是通过声音与表现对象之间的比拟、象征以及模仿的关系来实现的，而想象就是使这些关系得以实现的中介桥梁。表演者的想象越丰富，他对音乐作品的内涵，即声音与表现对象之间的关系的体验就越清晰，听众从他的表演中所感受到的情感与意境也就越鲜明。也正因为如此，中外许多音乐表演艺术家和理论家都对想象在音乐表演中的作用予以高度的重视。

中国古籍《列子》“汤问篇”中记载着一则音乐故事：“伯牙善鼓琴，钟子期善听。伯牙鼓琴志在登高山，钟子期曰：‘善哉,峨峨兮若泰山！’志在流水，钟子期曰：‘善哉，洋洋兮若江河！’伯牙所念，钟子期必得之。”①这则故事生动地说明了想象在音乐中的作用，它所讲的既是音乐欣赏中的想象，也是音乐演奏中的想

① 《中国古代乐论选辑》，人民音乐出版社1987年版第127—128页。

象，而且首先是音乐演奏中的想象，正是音乐演奏者的想象激发了音乐欣赏者的想象。明人徐上瀛在其所著《豁山琴况》中提出“求之弦中如不足，得之弦外则有余也”，他要求演奏者应“远以神行”，即运用想象去追寻乐曲的意境。

一些著名的音乐表演艺术家，即使是对于被认为是纯音乐的无标题器乐作品，也总是在丰富的人生体验的基础上，通过想象来深刻揭示这些音乐的情感与诗意的内涵，从而把这些音乐演奏得生动感人，并引起听众的强烈共鸣。著名的大提琴演奏家卡萨尔斯曾在他的回忆录里这样写道：“当我第一次在德国演奏大提琴组曲时，纯粹主义者说这不是巴赫，可是有些人则说这是真正的发现。当时巴赫组曲是当做练习曲来拉的，没有任何真正的音乐含义。他们害怕加进去什么东西，他们确是害怕！直到今天还有许多艺术家仍然害怕演奏巴赫的作品，因为他们接受了巴赫的音乐是‘客观的’这一谬论。巴赫被看作是一位很懂得对位和赋格的教授——再没有别的了。这种对巴赫偏狭的解释是很可悲的！巴赫——这位‘教授先生’——他是有各种感情的：爱慕的、悲剧的、戏剧性的、诗意的……永远是有灵魂、感情和表情的。他是如何了解我们的灵魂深处啊！让我们就去寻找这样的巴赫吧。”①

著名的法国钢琴家柯托对于浪漫派的音乐有他独具一格的解释，显示出他无与伦比的敏锐的洞察力。他为肖邦的24首前奏曲的每一首都加了标题性的解释，当我们对照着他的标题解释来欣赏这些乐曲的时候，的确感觉到很难找到更确切的语言来表达自己的感受。柯托正是以他对肖邦的深刻研究和丰富而敏锐的想象力把肖邦音乐的内在含义揭示出来的。特别是第6首“怀念不幸

① 《外国音乐参考资料》1979年第4、5期合刊第79页。

的祖国”，第7首“记忆中，洋溢着芳香的欢乐的回忆”，第8首“雪在降，风在吼，暴风雨在狂啸，可我心中有更恐怖的暴风雨”，第15首“然而，死亡像暗影一般在那里”，第19首降E大调“恋人啊，假如我有翅膀，一定飞到你的身旁”，第20首“送葬”等① 都非常确切地揭示了肖邦音乐的情感、形象和意境，使柯托的演奏获得了巨大的成功。当然，这些都是柯托的想象，而其他演奏家则可能有不同的想象。例如第15首，由于它有类似于雨滴的音型贯穿全曲，并且有传说这首乐曲是肖邦住在一座海岛修道院时，倾听屋檐下的雨滴声时写作的，因此许多人把这首前奏曲称做“雨滴”。又如第24首，柯托的解释是“血、情欲的地狱、死”，虽然这种解释在悲剧性的方面与原作相符，但是许多演奏家更倾向于把这首前奏曲解释为肖邦对祖国的沦亡所感到的悲愤和悼念的情绪。

音乐想象的天地是无限广阔而丰富多采的，音乐表演者有可能从多种不同的角度来揭示音乐与其表现对象之间的对应关系。有些演奏家喜欢把音乐和产生它的地理环境联系在一起。例如，被认为是无师自通、才华极高的德国钢琴家吉泽金就是这样的。他说：“我的音乐兴趣和对研究大自然的爱好是相辅相成的。我觉得有些作曲家的音乐是与其家乡的自然景色密切相关，对我来说，这音乐是与地理气候因素分不开的。比如说，我把舒柏特的旋律和奥地利风光的柔和宁静的轮廓联想起来，布鲁克纳的伟大和阿尔卑斯山的稍许‘超人的’宏伟奇观结合在一起；布拉姆斯的音乐与北德的风景——春日里明媚灿烂、平日因雨云稍显阴沉——分不开。”②

音乐表演中的想象，是以对音乐作品的深刻研究和领会为基

① 《外国音乐参考资料》1978年第2期第81页。

② 《外国音乐参考资料》1978年第3期第31页。

础的，这种研究和领会包含着与音乐作品、作曲家一切有关的方面，有些是背景的，例如与作品创作有关的作曲家的生活经历，创作意图，创作劄记，说明文字等，这些都可能为表演者的想象提供某种依据和契机。然而，这一切都只不过是背景和参考，它们还都必须具体地体现为表演者对音乐音响运动形态与其表现对象——情感的、形象的、意境的以及哲理逻辑之间的对应关系的领悟和想象，这才是音乐表演中想象的根本要旨。这种想象越灵敏、越丰富，对音乐内涵的表现就会越准确、越深刻，而听众从音乐表演中获得的情感、形象与意境的感受也就越鲜明、越具体。音乐表演中的任何想象都是和情感与情绪的体验结合在一起的，甚至可以说，音乐表演中的想象主要还不在于对具体形象的联想而在于通过这种想象所达到的对音乐作品的情感与意境的更深刻的领会与体验。贝多芬的《第六交响曲》中既有对鸟鸣与小溪潺潺流水的模拟，也有对暴风雨来临的描绘，然而这一切只不过是一些具体的表现手段，而贯穿这部交响曲的主旨却是人对大自然的感受，是人们在摆脱尘世间的种种困扰，把自己完全投入大自然怀抱时所感受到的愉悦和怡然自得的心境。这就是说，音乐表演中的想象，还必须把对具体形象的联想升华到对乐曲情感与意境的体验与领悟，只有这样才能把想象与情感、理智等心理要素结合起来，达到音乐表演的更高境界。

为了充分发挥想象这一心理要素在音乐表演中的作用，最重要的是音乐表演者要不断扩大和丰富自己的生活积累，特别是身临其境的切身体验，表演者应该随时注意观察和体验各种生动的自然景色和生活画面，各种人物的形象和情感特征，特别是要善于捕捉那些最激动人心、最富于诗情画意的生活场景。一个优秀的音乐表演者应该是热爱生活、善于体察人的内心世界的人，富于同

情心、虚心和有着多方面爱好的人。当然，一个人的直接生活经验是有限的，比如古代的生活，外国的生活就不能或很难去直接体验，因此某些间接的生活体验就有着特别重要的意义，其中对文学和各种艺术的欣赏是特别不可忽视的，看戏、看电影、观赏绘画、朗诵诗歌、揣摩书法等，不仅可以丰富修养，而且也是生活积累的重要途径。同时，文学艺术又都是文学艺术家创造想象的产物，其中不乏各种形象的比喻和象征，不乏各种人物情感和心境的刻画和描绘，这些也都会从各个方面来丰富音乐表演者的想象力。总之，想象是音乐表演中不可缺少的一种心理要素，音乐表演者应该通过各种途径，不断地扩大和丰富自己的生活积累与形象感受，并且把它创造性运用于音乐表演之中，这是使音乐表演创造获得充沛的生命力，并使之生动感人的重要关键。

三、音乐表演中的直觉

音乐表演中的另一心理要素是直觉。大提琴家卡萨尔斯就曾说过："据我所见，直接感觉是，而且永远是作曲和表演的决定因素，而理解力和技术也起着重要的作用。……然而，直接感觉才是创作的决定性的因素。直正赋予音乐以生命力的是音乐的本能"。①

从心理学上说，直觉是敏感地、直接地、不依靠语言概念作中介而领会音乐的能力。有时，人们也把这种直觉叫做音乐感。下面，我们准备根据一些音乐表演艺术家的实际体验，对音乐表演中的直觉做进一步的阐述。

小提琴家梅纽因在谈他自己的演奏经历时曾这样说过："假如你听一下我早期的录音，你会感到演奏得还不错，可是你也会

---

① 《外国音乐参考资料》1979年第4、5期合刊第73页。

感到它们是出自一个有才能孩子的直觉技巧，在那个时候，我知道演奏得很美是什么感觉。这种感觉是很必要的，因为后来它可以使我在更高水平上，更有意识地重新提炼我的技巧。”①

从梅纽因的这段话中我们至少可以得出这样几点认识：

第一，音乐表演中的直觉最基本的表现应该是知道演奏得很美，或者说好的演奏是什么感觉。这一点非常重要。如果一个音乐表演者，哪怕是初学者，对自己的或别人的表演是否是美的缺乏直觉能力，那将会是一个致命的缺陷。虽然有些自己一时还做不到，但是如果能够直觉到什么是美的，那就有可能进一步通过努力去实现自己的要求

第二，梅纽因的成长道路表明，他早期演奏中的这种直觉，与其说是一种天赋能力，还不如说是他自幼年就开始受到的音乐环境的薰陶和严格教育的结果。

第三，这种直觉虽然是获得美的音乐表演的基础，然而，它还需要在更高的水平上加以提炼，而这种提炼是需要花费很长的时间并付出艰辛的劳动的，只有在这之后才有可能攀登上音乐表演艺术的高峰。

梅纽因的谈话为我们指明了直觉在音乐表演中所起的作用以及它自身的发展，那么这种音乐直觉具有一些什么特点，它与音乐表演中其他的心理因素的关系又是怎样的呢？下面将要引用的钢琴家巴杜拉—斯科达的论述，或许可以给我们某些启发。他说：“虽然总的来说，忠于某一特定作品和完整的风格非常必要，但与之俱来的，则会有过于注重理性的危险。过分理性的方法阻碍通向无意识的道路，通向这个一切音乐演奏的根基所在的大地。因

---

① 《国外音乐资料》第22辑第3页。

为艺术竟竟只能凭直觉去掌握。"他还说："理性必须支持直觉，而且还往往指引它；理性进行组织，分类和分析。但这些经由理性分离了的分子只有通过感情和直觉的长期锤炼，才能凝铸成一个生气勃勃的统一体。在全部历史中，音乐那有生命的气息是伟大人物抓住旋律，紧张和松弛、扩展和压缩的本能，这就是为什么每一个音乐家的内心里多少总有一点即兴性质的缘故。理论研究和在乐器上练习一样，只是一种准备——种必要的准备。但艺术感受则全靠充满在演奏中的生命力。"①

巴杜拉一斯科达在这段话中明确指出的艺术毕竟只能凭直觉去掌握，以及把直觉归结为一种"无意识"，也即表演者"抓住旋律，紧张和松弛、扩展和压缩的本能"。这对于我们的理解直觉的性质是有启发的。巴杜拉—斯科达关于直觉和理性的关系的分析，为我们进一步认识直觉提供了依据，那就是直觉虽然表现为一种"无意识"的本能，但是其中渗透着理性的因素，是受理性的支持和指引的，只不过这些理性因素已经不留痕迹地完全融合在直觉之中了。

这样，我们就可以根据上述几位表演艺术家的论述，对音乐表演中的直觉做出如下的概括：

第一，直觉是音乐表演的一种重要的心理能力。这是一种凭借感觉对处于不断变化中的音乐运动形态的直接把握能力，也可以说是运用内心听觉，在头脑中形成音响运动图像的能力。如同钢琴家霍夫曼所说："学生应该首先致力于获得在大脑中形成音响图像的能力，而不是音符图像的能力。音响图像存在于我们的想象之中。它作用于大脑的反应部分，并且根据它的强度影响反应部分，

① 《外国音乐参考资料》1983年第4、5期合刊第120页。

以后这影响又转移到与音乐创造有关的运动神经中枢。"[①] 这也如同小提琴家帕尔曼所说:"音乐才智是一种像查看地图那样的查看音乐的能力，使你知道那里的一切。这就像两个司机之间的差别:一个没有方向感;另一个则在该城驾驶时能准确地想象出该城的地图。我在驾车时做不到这样，但是在我演奏时，当然是能够做到的。可是有时候我发现有的人在音乐上就像是困在大街上，他们不知往何处走。"[②] 无论是霍夫曼所说的"在大脑中形成音响图像的能力"，或是帕尔曼所说的"像查看地图那样地查看音乐的能力"，实际都是指对音乐的直觉能力。有了这种心理能力，就能够凭着直接感觉，即直觉，而不依靠语言概念的中介，即通常所说的再去想想，就能直接把握音乐的运动形态以及它的风格和特色，体会到美的演奏是怎样的一种感觉。

第二，这种直觉能力虽然有时被称为"本能"或"无意识"，但它并不完全是一种天赋能力，而是在遗传基因的基础上，以后天的培养为主要动因而发展起来的。如果没有后天的努力和培养是不可能获得音乐的直觉能力的。而且这种直觉能力有初级阶段与高级阶段之分。初级的直觉能力可以说主要是在天资的基础上，凭借感性的熏陶获得的，幼儿、少年时期的音乐直觉能力就是这样的。这也就是为什么在诸多的艺术中，只有音乐和其他少数几种艺术在幼儿、少年时代就能充分显示其才华的原因。而直觉能力达到成熟的高级阶段，则是在理性因素的支持和指引下，在深刻的人生体验和广博的文化艺术修养的基础上形成的，这时的音乐直觉中已经更多地融汇与积淀着理性的因素。当然即使如此，也并没有从根本上改变音乐直觉的特性，音乐直觉中的理性，实际上是

① 霍夫曼:《论钢琴演奏》，人民音乐出版社1984年版第26页。

② 《外国音乐参考资料》1983年第4、5期合刊第129页。

作为深层心理存在于潜意识之中，而对音乐表演发生直接作用的仍是音乐直觉，因为只有它才能使音乐表演者直接把握音乐跳动的脉博，赋予音乐表演以真正的生命力。

第三，对于音乐表演中的直觉能力，我们既不能无视它的存在，简单地加以否定，也不能把它神秘化，坐等它的到来。我们所应采取的唯一正确态度是：在音乐表演的实践过程中有意识地培养、锻炼和不断发展对音乐的直觉能力。特别要注意严格正确的基本技术技巧和视唱听音的训练，以及纯正的音乐审美鉴赏和风格感的培养，久而久之，这种音乐直觉能力就会逐步发展起来，并且随着全面修养的提高，不断由初级阶段向高级阶段发展。

四、音乐表演临场心理

临场心理的调节与控制对于音乐表演者来说具有特殊的意义，因为任何音乐表演都是转瞬即逝的一次性的过程，既不能重复，也无可补救。如何在每次临场表演中都能把平时的积累发挥到最好的水平，并且使每次临场表演都能成为具有一定程度的即兴性的创造性的表演，这是每一位音乐表演者都必须加以重视和解决的问题。根据许多音乐表演艺术家的临场经验，我们把这个问题分为下面三点来加以阐述。

1. 全神贯注

这主要是指音乐临场表演所应有的心理状态。它不仅要求表演者注意力的高度集中，而且更重要的是必须把自己的全部智慧。热情和才能，像激光束一样全部贯注于正在进行的音乐表演之中，义无返顾地去完成表演创造。

小泽征尔在回顾他指挥演奏时的心理状态时说，那时我只是在行动，在全神贯注地指挥，顾不上去想其他的什么，多明戈说他临场表演时是全心全意地精神集中在表演上，“在我头脑中一瞬间

出现了真空的感觉，这时就只想到所唱的歌词和表演中所要求的东西。"①

优秀的音乐表演艺术家临场时，可以说都是处于这样一种全注的心理状态之中。此时，表演者的全部精神都集中在音乐表演本身，没有任何其他思虑，也没有任何别的顾盼，既不需要也不可能再去考虑这里要克服什么技术难关，那里要避免什么错误，这是什么曲式，那是什么内涵，如果临场表演还是这样杂念丛生，那就势必影响音乐表演的质量，甚至导致失败的后果。临场时，那些在平时研究和练习中所获得的种种体验与心得，都已经化作表演者的潜意识和潜在能，支持着正在进行的表演创造。表演者从奏出第一个音符开始，就必须一方面用自己的听觉去检验已经发出的声音效果，同时还要在想象中捕捉即将发出的声音的表象，如此往复直至表演结束，力求完美地把在准备过程中完成的表演设计，以一种新的即兴的状态表演出来。全神贯注是保证音乐表演获得成功的最重要的心理状态，因此每一位音乐表演者都必须在平时的练习中，特别是在每一次临场表演时，有意识地去培养和锻炼这一心理素质。

2．自然流露

这里讲的主要不是表演风度，即台风的自然和落落大方，而是从表演心理的角度，要求音乐表演者在表演过程中既不要把自己的表演作为某种表现意图的生硬灌输，也不要把音乐表演作为一种外在技巧的显示和夸耀，而是要使音乐从自己的心理自然地流露出来，并且使听众在不知不觉中受到感动。钢琴家阿劳曾说："传递总是困难的，它不应该是一个有意识的目的，而是感情的自

① 《外国音乐参考资料》1983年第4、5期合刊第98页。

然的激发。目标不应该是传递，而应该是感情的自然流露。艺术家个人心里感受到的一切(既不做作、伪装，也没有明显的意图)肯定能流露出来。如果艺术家是高尚的，他在演奏演唱第一个音符时就可以马上听得出来，无论这个音是响的、轻的、快的或慢的。如果他是一个没有教养的人，你同样也可以听得出来。"①阿劳的这个话讲得并不过分，的确，音乐表演应该是一种自然流露，在这里任何造作和卖弄都是不必要的，只有从表演者心理自然流露出来的音乐才是最真实、最感人的。生硬的传达意图往往会破坏表演者与听众之间自然的交流，而那种意在显示和夸耀自己的表演更是不足取的。音乐表演的自然流露不仅要求表演者要有纯熟的表演技巧，能够做到得心应手，更主要地是要求表演者真正把音乐融会于心，变成自己生命的一部分，使音乐从表演者的心中自然地流淌出来，只有这样才能达到音乐表演的出神入化的境界。

自然流露是使音乐表演获得成功的又一心理因素，从某种意义上说，它的实现甚至要比全神贯注还要困难，因为它要求表演者必须要有更高的精神境界和音乐修养，要求表演者把自己的生命和音乐融为一体，这显然不是轻而易举的，然而，正是由于这是一种更高的表演境界，因此它也就成为每一个意欲攀登艺术高峰的音乐表演者所竭诚追求的目标。

3．克服临场紧张

临场前的紧张乃至怯场，是一种比较普遍的心理现象，有些成熟的音乐表演艺术家也常常会出现这种情况。有人曾对小提琴家帕尔曼说，有许多演奏家力图使自己相信，他们是不会精神紧

① 《外国音乐参考资料》1978年第3期第70—71页。

张的，可是帕尔曼却回答说："不行，他们一定会紧张的，事实就是如此。紧张是生活中的一种实际情况。你必须与它相处，与它相处得越好，你就能把它控制得越好。"① 的确，问题并不在于临场时是否会出现紧张，甚至是怯场，而在于你怎样和这种心理状态相处，怎样在临场时改变和克服这种心理状态，或把它的影响减少到最低限度。许多表演艺术家，根据他们的切身体会，提出了一些克服紧张和怯场的有效方法，我们把它归纳为下列五点：

第一，首先要有严肃的表演态度。不要心存虚荣和侥幸心理，对自己的表演效果做过分的企求，例如一鸣惊人等。那样就会给自己造成超负荷的心理压力，结果必然会适得其反。音乐表演需要的是严肃和诚实的态度，目的是为了表现音乐，而不是表现自己，只有这样才能使自己全神贯注地投入音乐表演，在力所能及的条件下争取最好的表演效果。

第二，经常的演出实践，使自己从心理上适应并喜爱音乐表演的环境，这是减少和避免临场紧张的一个重要途径。帕尔曼说："我要建议你尽可能多地演出，去为任何人演出，举行音乐会或学生音乐会。演出得越多，得益越多。在精神状态不正常的状况下演出得越多，情况就越好。"②

第三，表演者还必须熟悉自己的身体部位和表演动作在精神紧张时会出现什么情况，一旦熟悉了这种情况就能够找出办法来克服它。这就是说，表演者对自己的心理紧张和随之出现的身体状况以及它对表演的影响要有清醒的意识，有针对性的找出克服这些影响的有效办法。

第四，为了避免临场的紧张心理，最重要的是要通过充分的

① 《外国音乐参考资料》1983年第4、5期合刊第129页。

② 同上。

练习和对表演曲目的纯熟掌握，来加强表演的信心。正像大提琴家皮亚蒂戈尔斯基所说："可能存在着必须克服的严重的心理方面的问题，但是大部分的时间里，一个人在演出中失败不是因为准备不充分，就是由于训练不适当。"因此，克服紧张心理的最可靠的方法是，加强演奏实力，建立起对音乐表演的充分信心。

第五，在表演进行中出现某些小的纰漏，包括记忆上的瞬间的空白，这对于有些大演奏家来说也往往是难以避免的，临场表演心理要求，如果出现这种情况一定要镇定自若，把演出坚持下去，并且把这种小的纰漏对演出造成的影响减少到最低限度。帕尔曼曾说："如果发生了这种情况，重要的是不要让它影响你以后的演奏。你不能让整个演出崩溃，既然出现了就泰然处之。把后面的演出视为一次新的演出，不要让这种失误影响你演出的整个精神和情绪，否则会使你惊慌失措和造成连锁反映。"他还说："有时候这类事情并不像你想象得那么明显，你事后听录音时会说：'嗨，并不像我想得那么坏'。你把它想象得很坏，是因为你是演奏的人，感到它似乎持续了很长时间。有时一次失误持续了三秒钟，对你来说却像长得没完没了似的。"①

如果音乐表演者能够从上述五个方面做出努力，那么，临场表演的紧张和胆怯是可以得到克服的，至少会把它的影响减少到最低的限度，而这对于保证音乐表演的成功来说无疑是至关重要的。

---

① 《外国音乐参考资料》1983年第4、5期合刊第129页。

第四节　音乐表演者的培养与训练

一、音乐表演者必备的特殊素质

作为音乐爱好者，学习唱歌或演奏某种乐器，用以自娱或参加群众性的音乐表演活动，这是许多人都可以做的。但是如果要培养高水平的音乐表演者情况就不同了，它必须具备某些适于音乐表演的特殊素质，而这并不是什么人都能达到的，根据我们的观察，最主要的是如下三种素质：

1.良好的音乐感。它既包括基础性的音乐感、节奏感，也包括综合性的音乐感。当然，良好的音乐感，对于音乐创作者和欣赏者来说也是非常重要的，因为没有良好的音乐感也不能很好地从事音乐的创作与欣赏，但是对于音乐表演者来说，良好的音乐感就尤为重要，这是因为它已经不仅仅是作为一种主体性的内在感觉，而且还必须通过音乐表演体现为实际的音乐音响。音乐表演者在音乐感上的任何缺欠，都必然会在音乐表演中暴露无遗，并对音乐表演造成损害。因此，对音乐表演者的培养与训练，必须在音乐感方面提出更高的要求。音乐感的形成是由两方面的因素构成的，一方面是先天的条件，即由遗传基因造成的生理素质，如果这方面的素质有缺欠，那么再努力也是会受到局限的，然而另一方面，如果只有先天的条件，而没有后天的培养和努力，那也是不行的，只有在先天素质的基础上，经过后天的培养，才能发展起良好的音乐感。

2.适于音乐表演的良好生理条件与高度灵敏的身体协调能力。音乐表演者不仅要有良好的音乐感，而且还必须具有把这种音乐感完美地传达出来的音乐表演技艺，而这种技艺是以与音乐

表演相关的各种生理器官的良好素质和它们高度的灵敏性与协调性为基础的。学习声乐如果没有良好的嗓音条件，学习弦乐与键盘乐如果没有良好的手指条件，学习管乐如果没有良好的嘴唇条件，是很难培养成材的。然而，对于音乐表演者来说，更重要的是还必须具有从头脑的思维到与音乐表演有关的各个生理器官的高度灵敏性与协调能力，例如，弦乐与钢琴演奏中两手的配合以及踏板运用时的手脚的配合，声乐演唱中的气息控制与发声器官的配合等。这种能力必须经过后天的严格培养与训练，然而先天的素质也是不可缺少的，如果头脑迟钝，动作不灵活，协调配合能力差的人，花再大的气力进行培养也是事倍功半，很难达到预期的结果。

3.良好的音乐记忆力。良好的音乐记忆力，对于音乐表演来说，具有特殊重要的意义。音乐表演者必须在对音乐作品进行研读和反复练习之后，把音乐牢牢地记在自己的头脑里，溶化在自己的心中,然后才有可能全神贯注,出神入化地进行表演创造。音乐记忆力不仅要求细致准确，而且要求长期持久，因为只有这样才能在表演实践中逐步积累起丰富的表演曲目。指挥大师卡拉扬可以凭记忆指挥几十场不同曲目的音乐会，卡拉斯、多明戈等歌唱大家也可以凭他们的音乐记忆力演出几十部大型歌剧与上百首歌曲。良好的音乐记忆力，对于音乐表演来说是一种不可或缺的必备的素质，必须有意识地进行培养和训练。

二、音乐表演的技术与技巧训练

音乐表演是一种非常精确、细致、灵活，需要有高度表演技巧的创造行为，如果没有高度的表演技巧，无论多么好的音乐设想也不可能得到实现。音乐表演技巧是以对本专业的基本表演技术，即通常所说的基本功的掌握为基础的。这些基本功，如声乐

的发声方法、气息控制，吐字行腔，钢琴演奏中的触键运指、音色力度、踏板运用，弦乐演奏中的持琴按指，揉弦换把、弓法变换等。音乐表演基本功的掌握，必须有正确的方法，现代音乐表演艺术的发展，在各个专业领域里都已逐步形成一套系统而科学的训练方法。因此，音乐表演基本技术的学习，必须在有经验的教师的指导下，按步就班、循序渐进地进行，急于求成、不讲方法的学习是不可能获得成功的。音乐表演技术的学习和掌握，是一个需要经年累月、长期磨练的过程，有些甚至需要终生不间断地练习，那种贪图侥幸，不愿付出艰苦劳动的人是注定要失败的。许多音乐表演大师都非常重视基本技术的培养，并且非常讲求科学的方法。指挥家小泽征尔非常推崇他的启蒙老师斋藤秀雄的指挥训练方法，他说："我认为斋藤秀雄先生的指挥体系中的基本训练堪称完美无缺，在世界上也是无与伦比的。具体来说，斋藤先生把指挥者的手的动作划分为几类，比如：由敲击物件的动作变化而来的'敲'，为了使手的动作能够软绵而设计的'平衡运动'，以及模仿鸡的脖颈动作的'直接运动'等等。他针对每一个动作，都教会我们在什么情况下用力，又在什么情况下放松……。"①

音乐表演的基本技术，即基本功的掌握固然重要，然而需要提起注意的是，对于音乐表演来说更重要的是把基本技术灵活运用于艺术表现的能力，或者说是根据艺术表现的需要，创造性地运用基本技术的能力，这才是音乐表演技巧的真义之所在。由于音乐表演技巧是在把基本技术运用于艺术表现的过程中获得的，因此它需要高度的灵活性和创造性，音乐表演者的艺术才能在很大程度上表现于这种灵活性与创造性。从某种意义上说，这种具有

① 小泽征尔：《我的音乐学业》。

高度灵活性和创造性的表演技巧的掌握比起基本功的训练还要困难，它与表演者的全面素质和音乐修养密切相关，并且是在大量的表演实践和对各种不同的表演曲目的掌握过程中逐步获得的。总的来看，音乐表演者技术技巧的训练包括上述两个方面的内容，任何的艺术表现都是通过表演技术技巧的运用和发挥来达到的，没有技术技巧就没有音乐表演。

三、思想、人生体验与文化修养

音乐表演并不仅仅是一种技术技巧行为，它的生命在于传达音乐中丰富的内涵。然而，由于音乐表演技术与技巧的学习难度很大，而且极其耗费时间和精力，久而久之，以至许多人把自己的注意力完全放在这方面，似乎以为有了技术技巧，音乐表演的一切问题都会迎刃而解，其实，这是一种莫大的误解。对音乐表演中的艺术表现方面的问题，只靠技术技巧的学习是不能解决的。

一个真正的音乐表演艺术家，不仅需要完美而高超的表演技巧，而且要有深刻的思想、丰富的人生体验和广博的文化艺术修养。深刻的思想对于音乐表演者来说，主要是指对生活、对艺术要有自己的见解，自觉地把音乐表演艺术与人类追求进步和社会正义的事业联系起来。托斯卡尼尼、卡萨尔斯等艺术大师把他们的音乐表演服务于人类争取自由和解放的伟大斗争，他们鲜明的反法西斯的立场，受到全体进步人类的尊敬。更多的音乐表演艺术家则在他们的音乐表演中体现出深刻的思想性，他们把对崇高与美的追求作为目标，通过他们的音乐表演促进人类相互之间的了解、友爱，增强人们对生活的热爱和对光明前途的希望与信心。法国小提琴家蒂博曾经这样称赞苏联小提琴演奏大师奥依斯特拉赫的诚挚而高尚的演奏，他说："这位艺术家热爱人民和美

好高尚的世界，希望人人都能具备这样的思想感情，这就是他的使命。”①与此密切相关，音乐表演者还必须有对生活、对人类的思想情感的丰富体验。这种体验不仅对于像歌剧这样直接表现生活情节和人物形象的音乐表演有直接而密切的关联，而且对于器乐音乐，包括无标题音乐的表演同样具有重要的意义。虽然在这类音乐作品的表演中生活体验一般地并不化作对具体生活与人物形象的想象，但是对其中饱含的情感与情绪内涵的感受与传达正是以表演者丰富的生活体验为基础的。中国古典乐论《乐记》说："为乐不可以为伪。"音乐表演者只有自己具有深刻的人生体验和丰富的情感，他的表演才可能真实动人。

广博的文化艺术修养对于音乐表演的作用为许多表演艺术家所重视。拉赫玛尼诺夫曾告诫学习音乐表演的青年学生说："在我们能创造一些什么以前，我们最好去了解一下在我们之前已经有过的最好的东西。"他举出伟大的钢琴家安东·鲁宾斯坦、李斯特，说他们都有渊博的知识，对包含全部分支的钢琴文献都进行过研究，他们知道音乐发展的每个阶段。拉赫玛尼诺夫说："他们之所以在音乐上有巨大的飞跃的原因就在这里。他们的伟大并不在于他们获得技术的空壳。他们掌握了知识。"②当代著名指挥家阿巴多在谈到文化艺术修养对他的指挥所产生的作用时曾说："我认为了解音乐、绘画和文学的各个方面是很重要的。举例来说，要真正理解马勒的作品就必须阅读德国和奥地利文学。你必须了解卡夫卡和克莱斯的作品、席勒的诗、克列米特和科柯施卡的艺术。德国艺术和文学中的幻想因素在德国音乐中也起作用。""有时候我读到的书或看到的绘画中的某些东西之间是有关系的，会

① 拉阿本：《古今杰出小提琴家》，人民音乐出版社1985年版第263页。

② 《外国音乐参考资料》1978年第2期第48页。

在音乐上对我有所帮助。举例来说，当我指挥《荒山之夜》时，如果我不想到果戈理、契诃夫、托尔斯泰或陀斯妥耶夫斯基，对穆索尔斯基我就会有许多东西无法理解。了解了一部分俄罗斯的民间艺术，不仅是音乐，而且是俄罗斯人民的感情，在我指挥时会有帮助。”①

总之，音乐表演者的培养和训练，是一项长期而艰巨、要求非常严格的事业。可以说适于音乐表演的特殊素质是成材的基础，完美而高超的表演技巧是获得成功的必要条件，而生活、思想和文化修养则是使音乐表演获得成功的可靠保证。

① 《外国音乐参考资料》1985年第第2—3期合刊第126—127页。

第六章　音乐欣赏

第一节　音乐欣赏的性质和特点

一、音乐欣赏是对音乐的接受与反馈

音乐欣赏，顾名思义，是欣赏者通过听觉对音乐进行聆听，并从中获得音乐美的享受、精神的愉悦和理性的满足的活动。从音乐实践活动的整体来看，它是音乐创作与表演的接受环节，无论是音乐创作或表演，归根结底，都是为了供听众欣赏的，如果没有音乐欣赏，它们就从根本上失去了存在的意义。无论哪个时代，也无论具有哪种倾向的作曲家和演奏家，他们的艺术创造活动，总是围绕着听众的欣赏这个中心进行的。即如20世纪的某些现代音乐，虽然从效果上看似乎与听众的接受相距很远甚至是格格不入，但是这一时期的重要代表人物，例如十二音体系的创始人勋伯格也曾不无诚意地说过："用十二音写作，仅仅是为了便于理解，别无其他目的。"①这就是说，从音乐实践的总体来看，音乐欣赏的存在决不是可有可无的，这正如美国音乐学家默赛尔所说："音乐欣赏在一定意义上是音乐活动的基本形式，是作曲家和演奏家工作的出发点和归宿。"②

另一方面，我们还必须看到，音乐欣赏在音乐实践活动中并

---

① 萨姆·摩根斯坦编：《作曲家论音乐》，人民音乐出版社1986年版第198页。

② 默塞尔：《音乐欣赏心理的本质》，引自《中国音乐》1987年第1期第8页。

不仅仅是作为音乐的接受环节而存在的，它同时还以反馈的方式影响音乐的创作和表演，发挥着积极的作用。音乐欣赏者并不仅仅是从音乐中寻求娱乐的普通听众，他们同时还是一个拥有无穷智慧和审美能量的群体，每一个严肃的作曲家和演奏家都不能不注意倾听来自音乐欣赏者的信息反馈。无论是听众在剧场或音乐厅的现场反应，如听众注意力集中的程度，他们的掌声和倒采；或是听众事后发表的口头或书面的意见。从音乐欣赏者的反馈中，作曲家和演奏家可以切实了解自己的艺术创造所产生的社会效果，并且有可能根据这种反馈来调整和改进自己的艺术创造。也正因为如此，美国作曲家科普兰说："既然听众的联合反应最能深刻地影响作曲和演绎的艺术，说音乐的未来是掌握在听众手里也许是有道理的。"① 人们往往强调作曲者和表演者对听众的影响，而较少注意到听众的反馈作用。而事实上，欣赏活动对于一个时代的音乐生活有着非常重要的影响，一个具有高水平的欣赏能力的社会环境往往能造就一些杰出的作曲家和表演艺术家，而一个欣赏水平低下的社会环境却往往会吞没艺术天才。因此，音乐欣赏决非是一种单纯的娱乐行为，它同时还具有重大的社会意义。在音乐实践活动诸环节的关联中，不仅是作曲者和表演者要对听众负责，为听众服务，而且听众也要对作曲者和表演者负责，对音乐艺术的发展做出自己的贡献。为自己的时代创造一个良好的音乐环境，促进和推动音乐艺术的繁荣和发展，同时也是音乐听众的一项义不容辞的义务。

二、音乐欣赏的主体性与创造性

从表面上看，音乐欣赏似乎只是一种被动的接受行为，是欣

① 科普兰：《怎样欣赏音乐》，人民音乐出版社1984年版第184页。

赏者对外界音乐刺激所做出的反应。然而实际上，无论是欣赏之前对欣赏对象的选择，还是在欣赏过程中所产生的各种心理活动，都表明音乐欣赏并不仅仅是一种被动的接受行为，它同时还是一种积极的，具有主体性的创造活动。

随着对音乐审美实践研究的深入，现代音乐美学特别把目光转向音乐的接受环节，从崭新的角度把音乐的接受提高到与音乐的创作与表演同等重要的程度来加以审视。波兰现象学派的美学家茵格尔顿认为，人们在音响客体影响下所产生的感觉，是在欣赏者的意识中所产生的心理性的东西，它与欣赏者所听到的那个音乐实体，即音乐作品是并不相同的两个东西。这就是说，音乐欣赏是一种意识性的心理感受，而音响的实体，例如一个旋律，却是以感性事物的方式外在地向人们展示出来的。现象学的音乐美学认为，音乐欣赏是欣赏者意向活动的产物，欣赏者在欣赏的过程中通过自己的意识活动填充和丰富了被构造的对象，即音乐作品的本体，这样就使得同一部音乐作品在不同的时代和不同的欣赏那里显示出不同的面貌。从本世纪60年代兴起的接受美学，特别把研究的重点转向作品的接受环节，即从过去以作品本文为中心转到以读者的接受为中心。接受美学提出，任何作品的本文都具有未定性，它的意义的实现要靠接受环节使之具体化，有待接受者的感觉与知觉经验将作品的空白处加以填充。接受美学关于读者对本文的接受过程就是对本文的创造过程的理论，对于我们认识音乐欣赏的主体性和创造性具有重要的启发意义。

音乐欣赏，归根结底是欣赏者主体性的意识活动，欣赏者在欣赏过程中不可避免地要把自己的主体意识渗入到欣赏对象中，从而在某种程度上改变着音乐作品本文的面貌。如同“有一千个观众就有一千个哈姆雷特”一样，在音乐欣赏中，即使是同一乐曲的

同一表演，不同的听众也会有不同的反应。虽然，人们现在还不能把经过欣赏者主观折射的不同反应用科学的图像或数字的方法显示出来，然而，由于欣赏者的生活阅历、思想感情、个性特征、艺术修养以及审美趣味的不同，他们在欣赏过程中的不同感受却是可以通过经验内省的方式得到证明的。这正如美国作曲家科普兰所说："重要的是每个人都能使自己感觉到一个主题或整首乐曲所表达的特性。如果那是一首艺术巨作，每当你再听它的时候，不要期望它都意味着完全相同的事物。"①

当然，我们也并不同意那种认为作品本文并不重要，任何一种接受方式都是天然合理的主张，我们在强调指出音乐欣赏具有主体性和创造性之后，还必须同时指出音乐欣赏无论如何还是对音乐作品的欣赏，欣赏者的主体性与创造性是建立在对音乐作品的体验和接受的基础上的。如果我们把音乐作品看作是一种客观存在的音乐本文，而把音乐欣赏看作是主体性的创造活动的话，那么音乐欣赏的美学原则则要求主观与客观的统一，作品本文与欣赏主体的统一，它既不是否定作品本文的主观随意性的欣赏，也不是否认欣赏者主体创造性的机械被动的反映，而是在对作品本文的体验和接受基础上展开的具有主体性与创造性的欣赏活动。

三、音乐欣赏的审美体验与综合效应

音乐欣赏是一项音乐审美活动，它的基本意义是从中获得音乐的审美体验。音乐欣赏的对象多种多样，人们欣赏音乐的方式也不尽相同，但它们都是围绕着音乐的审美体验这一中心来进行的。如果说音乐欣赏的作用，那么，从中获得审美体验就是最基

① 科普兰：《怎样欣赏音乐》，人民音乐出版社1984年版第8页。

本的作用。而所谓音乐欣赏的综合效应，按我们的理解是指伴随着审美体验所发生的其他效应。例如，欣赏军乐队演奏威武雄壮的进行曲，在获得审美体验的同时，还会产生振奋精神、整齐步伐的效应；欣赏女声演唱的温柔恬静的摇篮曲，在获得审美体验的同时，还会对婴幼儿产生催眠的效应；人们从劳动歌曲的演唱和欣赏中，既可获得审美的体验，又可产生统一劳动节奏、鼓舞劳动情绪的效应，这些都可以说是音乐欣赏所产生的综合效应。当然，上面所举的不过是最为浅显的几个例子。在我们看来，音乐欣赏的综合效应是普遍存在而且是多种多样的。它特别突出地表现在对人的内心情感的激发和精神境界的影响方面。人们可以通过对具有崇高意味的音乐的欣赏，培养起对真、善、美的热爱；通过对深刻表达各种情感的音乐的欣赏，培养起丰富的情感世界，并且可以解忧愁于欢悦，化暴怒为温柔，使精神获得平衡，情感得到调节与宣泄。贝多芬所说的“音乐当使人类的精神爆出火花”，“音乐是比一切智慧、一切哲学更高的启示”，可以说是音乐欣赏的综合效应的最高体现。与此相关，音乐欣赏对人的身心健康所产生的综合效应也是不容忽视的，音乐对某些精神方面的疾病的治疗，也是在音乐欣赏的过程中实现的。

总之，音乐欣赏从其作用与效应上说，最基本的是审美体验，与此同时发生的各种综合效应，无不是在审美体验的基础上实现的。而综合效应的发生又丰富和扩展了音乐的审美效应，使音乐欣赏在给人以审美愉悦的同时，又能多方面地发挥作用。

第二节　音乐欣赏的不同方式

音乐欣赏的方式多种多样，从艺术审美的欣赏来说，有纯音

乐式的，综合体验式的，侧重于作品式的与侧重于表演式的等几种主要的方式，此外还有背景式的与刺激式的等非艺术审美的欣赏方式。下面我们对这些欣赏方式分别做出简要的介绍，并从音乐审美的角度加以比较和评述。

一、纯音乐式与综合体验式

纯音乐式，为19世纪奥地利音乐学家汉斯立克所力主，他在《论音乐的美》中提出，音乐欣赏应是“对音乐作品的有意识的纯粹观照”，他说：“如果能追随创造的精神，看他魔术师般地在我们眼前展开音乐要素的新世界，把这些要素吸引到各种各样的相互关系中去，不断地建设又拆除，创造又破坏……”他并且说：“我们以愉快的精神、平静的胸怀，真诚忘我地欣赏着在我们面前流动的作品，并且更深刻地体会到谢林所说的‘美的崇高的超然性’。”①后来的一些与汉斯立克持有相同美学观点的音乐家也提出了类似的主张。例如斯特拉文斯基就曾说过，欣赏音乐的最好方法是了解音乐创作的真实过程，对欣赏者来说这是音乐欣赏的全部要素。

纯音乐欣赏的特点是，要求欣赏者把全部注意力集中在音乐的音响形式方面，把音乐作为一种流动的音响形式来欣赏，而所谓“了解音乐创作的真实过程”，也不过是限定在纯音乐的构成方面。这种欣赏方式对于某些练习曲、乐曲中音型式的片断，以及某些以自律观点写成的乐曲或许可能是充分的，因为这类乐曲的确类似于流动的建筑，可以称之为“声音的运动形式”。然而对于绝大多数音乐作品来说，却不能说是充分的。虽然它也可能为欣赏者带来音乐欣赏的某种美感，然而它却是片面的，不完备的。

① 汉斯立克：《论音乐的美》，人民音乐出版社1980年版第92页。

只能在一定程度上欣赏到音乐的形式美，却不能把形式与内涵结合起来欣赏音乐的艺术美。在我们看来，这种纯音乐的欣赏方式，它的主要作用在于可以为综合体验提供某种基础，因为音乐欣赏在任何情况下都不能离开对音乐形式的欣赏，否则就会失去音乐欣赏的前提条件。然而，像汉斯立克所提倡的纯形式的音乐欣赏，从根本上说却是片面的。况且，这种纯音乐的欣赏方式，事实上是相当困难的，正如音乐学家默赛尔所说："即使是天才加训练，一个人也不可能听清三部以上复调中各声部的线条。"可见所谓纯音乐的欣赏，实际上只可能为具有较高音乐修养的欣赏者所采用，并且往往带有一定的学术目的，而对于广大听众来说，非但不能说是"唯一正确的欣赏方式"，而且也是在实际上不可能完全实现的一种欣赏方式。

综合体验式，是一种对构成音乐的各种因素进行综合体验的欣赏方式。与纯音乐式的欣赏方式不同，它不仅注意倾听音乐的形式方面，从中获得音乐审美的愉悦，而且同时把注意力放在对音乐内涵的体验上，在充分体验音乐中情感内涵的基础上，还运用想象去追寻音乐所表现的形象和意境。欣赏者积极调动自己的全部心理功能，力求对音乐进行全面而综合的体验。这也正如音乐学家默赛尔所说："事实上存在着许多欣赏类型。音乐可以着眼于多种因素中任何一点进行领悟，当然，这些因素综合一体才形成了完善的音乐体验。"① 我们这里所说的综合体验式的音乐欣赏方式，正是这种"完善的音乐体验"。

综合体验式的欣赏方式并不排斥纯音乐的欣赏方式，而且认为只有在对纯音乐充分体验的基础上，才能真正进入综合式的体

---

① 默塞尔：《音乐欣赏心理的本质》，《中国音乐》1987年第1期第8页。

验。美国作曲家、音乐教育家科普兰特别对这一点加以强调，他说："我们大家都应当更多地在纯音乐阶段感受音乐，这一点非常重要。毕竟，人们使用的是实际的音乐素材。明智的聆听者必须准备加强自己对音乐素材及其发展情况的意识。他必须更有意识地聆听旋律、节奏、和声及音色。尤其重要的是，为了追随作曲家的思路，必须懂得一些音乐曲式的原理。聆听这一切要素就是在纯音乐的阶段欣赏音乐。"① 然而，这种"纯音乐的欣赏"毕竟只是音乐欣赏的一个阶段，或者说是一个组成部分，综合体验式的欣赏方式还要求欣赏者必须把音乐作为一种表现人生的艺术，努力去体验音乐中蕴含着的丰富内涵，特别是其中的情感与情绪的表现。这也正如科普兰所说："在不同的时刻，音乐表达了安详或洋溢的情感、懊悔或胜利、愤怒或喜悦的情绪。它以无数细微的差别和变化表达其中的每一种情绪以及许多别的情绪，它甚至可以表达一种任何语言中都找不到适当的言词的涵义。"② 同样，想象对于综合式的欣赏也具有不可忽视的作用，因为它是把音乐与现实联系起来，并与欣赏者自己的生活体验更加切近的重要途径。

无需讳言，在我们看来综合体验式是一种比较好的音乐欣赏方式，因为只有这种方式才能达到对音乐的完美而充分的欣赏。它不仅可以使人们从音乐欣赏中感受到在其他艺术欣赏中所没有的音乐的美，而且它还能促使欣赏者在对音乐内涵的追寻中达到对音乐艺术的综合而完美的体验。

二、侧重作品式与侧重表演式

前面讲的纯音乐的欣赏，或是综合体验式的欣赏，主要都是

① 科普兰：《怎样欣赏音乐》，人民音乐出版社1984年版第10页。

② 同上书第7页。

从对音乐作品的欣赏的角度讲的，因此也可以说它们都是侧重作品式的欣赏。虽然这些作品都是经过音乐表演这一中间环节传达的，但是由于欣赏者只专注于作品本身，而把表演者当做是当然的事情不加思索地加以接受，这在音乐欣赏中是很常见的情况，我们把它称之为侧重作品式的欣赏。

然而，随着人们欣赏经验的丰富，特别是遇到同一部作品由不同的表演者来表演的情况，这时欣赏者就有可能把他们欣赏的侧重点转向音乐表演，并对不同的表演处理加以品评。还有某些有杰出造诣的音乐表演艺术家或明星的表演，也会使欣赏者不由自主地把欣赏侧重于他们的表演。中国传统戏曲欣赏中的"戏迷"，例如对京剧的四大名旦、四大鬚生的不同表演风格和唱腔韵味的品评和鉴赏，也可以说是侧重于表演式的欣赏。至于某些从事音乐表演的人或是对音乐表演有浓厚兴趣的欣赏者，他们更多地采用侧重于表演的欣赏方式更在情理之中，这时他们会从音乐表演者的服饰外貌、舞台风度、直到表演技巧、音乐处理等各个方面细心地加以品评和鉴赏。

侧重表演式的欣赏是在对音乐作品本身有充分领会与理解的基础上进行的，因为只有这样才有可能使侧重于表演式的欣赏获得正确的标准并达到一定的深度。否则所谓侧重于表演式的欣赏就有可能只是停留在外部形象或表演技巧的片面欣赏上。这正如科普兰所说："一个外行的聆听者，理想地说，如果能够把作曲家的乐思和演绎者忠实地再现这种乐思的程度区分开来，他就能对演奏水平做出相当正确的判断。"① 同时还应看到侧重作品式与侧重表演式并不是截然对立的两种音乐欣赏方式，相反地，有许多

---

① 科普兰：《怎样欣赏音乐》，人民音乐出版社1984年版第180页。

欣赏者能够很好地兼顾二者，在欣赏过程中既能充分体验音乐作品，又能很好地欣赏表演者的创造。他们有时为了某种需要或兴趣，把欣赏的重点或放在作品方面，或放在表演方面，然而在常态下他们总是兼顾两个方面，并且使这两个方面的欣赏相得益彰。这是因为音乐作品与音乐表演本来就是作为一个统一的声音客体呈现在欣赏者面前的。

总之，虽然不同的侧重所获得的音乐欣赏效果可能会有所不同，但是无论是侧重作品式或是侧重表演式，或是同时兼顾两方面，都是艺术的、审美的欣赏音乐的方式，都是值得鼓励和提倡的很好的欣赏方式。

三、刺激式与背景式

前面讲的几种欣赏方式，它们都是把音乐作为一种艺术，全神贯注、专心致志地作审美的倾听，并以从中获得审美体验为目的。而现在讲的刺激式与背景式的欣赏则有所不同，它主要是把音乐作为消遣品和刺激源，为了从中寻求消遣和刺激而欣赏音乐的。

所谓刺激式的音乐欣赏方式，欣赏者一般不带有任何主动的想象和思维，而是任凭带有狂暴和强烈刺激性的音响和节奏对于听觉神经的冲击，从而获得某种生理的快感，并且常常伴有身体的摇摆动作。某些现代流行音乐，例如摇滚乐就提供了这种刺激源。如前所述，这是一种非艺术、非审美的欣赏方式，欣赏者往往是为了寻求某种刺激，或使自己处于亢奋、狂暴的精神状态，或为了从极度的郁闷和痛苦的精神状态中寻求解脱，它虽然可能对于某些过激的情感起到一些缓冲和宣泄的作用，但是在很多情况下它反而可能加剧某些暴烈的情感 过分强烈的音响刺激，不仅破坏了音乐的审美效果，并且有损于欣赏者身心的健康，显然，

这是不值得提倡的。

背景式，是一种以消遣与休息为目的的音乐欣赏方式，它为许多人所采取，是颇具普遍性的。这种欣赏方式的特点是，欣赏者并不以听音乐为主要目的，而是把它作为一种休息或从事其他工作和活动的衬托与背景。现代正在兴起的生产音乐与环境音乐所采取的就是这种欣赏方式。在生产车间或其他劳动场所，定时播放一些抒情优美、轻快活泼的乐曲，以改善劳动环境的气氛，减轻劳动者精神的紧张和疲劳。在一些公共游艺场所里，播放一些与环境特点相适应的音乐，既可改善和活跃环境气氛，又可增加游人的兴致。此外，还有许多人在紧张的工作之余，喜欢听听音乐，放松一下紧张的神经，以消除工作的疲劳等等，可以说都是背景式的音乐欣赏方式。虽然在这种欣赏方式中，人们主要的注意力并不放在音乐上，但是它对改善环境气氛，调解人们的精神生活都能起到很好的作用，这是应该予以肯定的。只是必须把这种背景式的欣赏与审美的艺术欣赏加以区别，它们显然是两种不同性质的欣赏，绝不可以把这种背景式的欣赏等同于甚至是代替审美的艺术欣赏。

四、各种欣赏方式的相互关系及其比较

在分别叙述了各种不同的欣赏方式之后，我们还要说明如下几点：

第一，各种欣赏方式虽有不同的特点，但在实际的欣赏过程中，它们有时也会彼此渗透，互为补充，彼此之间并不是截然分开的。比如，当你选择了纯音乐的欣赏方式时，虽然主要注意力集中在音乐的形式特征方面，但也不可能绝对回避感情因素对你的袭击；同样，当你侧重于音乐表演的欣赏时，也不可能对作品本身毫无感受。因此，所谓不同的欣赏方式，只不过是以某种欣

赏方式为主。

第二，人们往往习惯于把某种类型的音乐与某种欣赏方式联系起来。比如，把轻音乐与背景式的欣赏方式联在一起，把节奏性强的流行音乐与刺激式的欣赏方式联在一起，把纯音乐看作需要作纯音乐的欣赏，而把标题音乐看作是需要综合体验式的音乐欣赏等。这种说法虽有一定的道理，某种欣赏方式的确可能更适于欣赏某种类型的音乐，但严格说来，它却是不够科学的，因为同一种音乐可以用不同的欣赏方式去倾听，反之，不同的音乐也可以用同一种欣赏方式去倾听，在音乐种类和欣赏方式之间并没有必然的联系。所谓欣赏方式不过是人们根据自己的美学观点与欣赏习惯所采用的倾听音乐的方法，它与音乐本身并没有必然的联系。同样是流行音乐，对于一般的听众来说，有时为了获得审美的愉悦，采取综合体验式的方式，有时为了消遣和休息而采取背景式的欣赏方式，但对于一位从事流行音乐研究的人来说，他也许会把注意力完全集中到纯音乐方面，因为流行音乐并不是没有形式结构上的特点的。同样，某些所谓纯音乐，也并不妨碍人们用综合体验的方式去倾听，因为纯音乐并不是没有内涵的音乐。

第三，在各种音乐欣赏方式中，我们是比较倾向于综合体验的欣赏方式的，因为它将导致比较完美的音乐欣赏，然而也并不因此而否认纯音乐欣赏方式的作用，以及它带给人们的审美愉悦。同样，对于侧重作品式与侧重表演式的欣赏来说，它们也是各有所长，并且有可能做到互为补充、相得益彰。至于刺激式与背景式的欣赏方式，它们虽然也为不少的人所采用，然而必须注意到的是，它们与前面所讲的几种艺术的、审美的欣赏方式是有本质区别的。当我们从美学观点来评价不同的欣赏方式时，主要是指综合体验式、纯音乐式，侧重作品式与侧重表演式等几种欣赏方

式，这是因为，在我们看来音乐是一种艺术，它虽然可能通过不同的欣赏方式而获得不同的功能，但从本质上说，审美的、艺术的欣赏都是它最基本、最主要的功能。

第三节 音乐欣赏心理

音乐欣赏作为音乐实践中的接受环节，与音乐创作和表演的不同在于，它并不以实现某种现实的具体成果为目的，而主要表现为欣赏主体的心理活动。

一、音乐欣赏的心理因素

既然音乐欣赏主要表现为欣赏主体的心理活动，那么，音乐欣赏的顺利进行，关键就在于在欣赏过程中能否调动起欣赏者的各种心理因素，共同完成对音乐的欣赏。音乐欣赏涉及到人的多种心理因素，其中最主要的是音响感知、情感体验、想象联想和理解认识。

音响感知，作为音乐欣赏的一种心理因素，是指通过听觉达到对音乐音响及其结构形式的总体知觉。它的特点在于，欣赏者不是把听到的音乐音响作为一个个孤立的音，而是作为具有表现意义的艺术综合体加以感知。人们欣赏音乐固然首先要具有辨别音高、节奏、力度、音色等音乐基本要素的能力，但这还不够，完整的音响感知还要求欣赏者必须要按照音乐的规律把这些要素合成为主题、旋律、乐段乃至完整的乐曲。它一方面构成了对音乐形式美的欣赏，即对悦耳动听的音乐音响和精致巧妙的音乐形式的感知。另一方面，更重要的是它构成了整个音乐欣赏的前提和基础。所谓前提，是指人们从音乐中直接接触到的不是任何别的东西，而是音乐音响，也就是说，音乐音响及其结构形式是音

乐欣赏的直接对象，必经的前提，所谓基础，则是指音乐的一切艺术表现都要经由音乐音响来引发，音乐欣赏中的一切情感体验、形象联想以及理解认识都要以音响感知为基础，如果离开了对音乐音响及其形式结构的感知，就谈不到对音乐的进一步欣赏。

情感体验：在音乐欣赏中具有特殊的意义，这是由于音乐是一种善于表现情感的艺术，音乐欣赏的过程同时也就是情感体验的过程。它既是欣赏者对音乐的情感内涵进行体验的过程，也是欣赏者自己的感情和音乐中表现的感情相互交融、发生共鸣的过程。无论是对于普通的听众，还是对音乐的专门家来说，情感体验都是在进行音乐欣赏时不可缺少的一种心理因素。

准确、深刻和细致地体验音乐作品中的情感内涵，是音乐欣赏中情感体验的基本要求。从心理学上讲，这种体验首先表现为感性上的直觉体验。例如欣赏一首乐曲，对其所表现的或快乐、或悲哀、或愤怒、或甜美的情感，凭借感性经验，自然地产生出一种直觉体验。然而这毕竟是初步的体验，进一步则要求有理解认识的参与，即欣赏者从各个方面去研究和理解乐曲情感的内在含义。由于音乐中的情感内涵常常可以在音乐之外的因素中找到理解认识的依据，因此在对声乐作品与标题音乐的欣赏中，对于歌词、剧本、标题、题解等非音乐因素给以充分的注意是完全必要的。有些无标题音乐，虽然没有非音乐因素的参与，但却并不意味着这些音乐中的情感表现没有它们的生活和思想基础。为了更充分、更深入地体验这类乐曲的情感内涵，欣赏者一方面要通过对音乐本身的悉心倾听，凭借感性直觉去体验乐曲的情感内涵，另一方面则要从更广阔的方面，特别是从乐曲产生的社会环境、作曲家的生活经历、创作意图、艺术风格、体裁形式的表现特征等各个方面去进行研究，以求得对乐曲情感内涵的真切把握。

与欣赏者自身的生活体验及情感要求密切相结合，是音乐欣赏中的情感体验的重要特征。这种情况使得音乐欣赏中的情感体验具有一种更加个人的和直接的性质，也正是在这里产生出音乐能够更强烈地作用于欣赏者情感的可能性。

想象联想：音乐是一种善于表现情感的艺术，然而它所表现的情感既不是抽象的情感类型，也不是纯粹主观心灵的自我表现，而是处于一定的思想支配下，并具有一定生活基础的情感。只是由于音乐自身表现手段的局限性，使得它在表现情感的同时，却不能把现实生活中的具体形象和作者的思想观念直接表达出来。这就要求音乐欣赏者通过想象和联想的心理活动，来补充和丰富音乐所不能直接表达的这些方面。另一方面，我们还必须注意到的是，音乐虽然更善于表现人们对客观世界的主观感受和情感体验，但是历来的作曲家却从来也没有放弃过运用音乐自身的手段对客观世界进行描绘的努力。当然，音乐对客观世界的描绘无论怎样形象生动、独具匠心，它直接呈示出来的毕竟还只是一种声音形象，只有通过欣赏者的想象和联想，才能在欣赏者的头脑中把这种声像转化为客观世界的形象和意境。这就是说，从上述两个方面，即无论从进一步体验音乐情感表现的生活内涵来说，还是从领会描绘性的音乐形象来说，音乐欣赏都需要有想象和联想这一心理因素去积极发挥作用。

理解认识：是指运用理性思维对音乐作品进行审美认识和评价的心理活动。它一方面表现在对音乐形式的认知中，这主要是指对音乐音响的艺术组合及其形式结构的理解认识，具体地是通过对基本乐理以及和声学、对位法、配器法、曲式学等音乐技术理论知识的掌握来进行的。这种对音乐形式的理解认识具有重要的作用，它将使音乐欣赏由初级的感性阶段进入到感性与理性相

结合的高级阶段，由音响快感阶段提高到音乐审美阶段。另一方面，它又表现在对音乐作品的内容和社会意义的理解认识上。由于音乐作品的体裁、种类的不同，音乐欣赏中的理解认识的表现形式也有所不同。在声乐作品中，音乐是与歌词一起表达内容的，由于歌词在表达概念上的明确性和具体性，因此对声乐作品欣赏时的理解认识也就表现得比较直接和明显。器乐音乐欣赏中的理解认识则呈现着比较复杂的情况。固然，它表现为对既有的标题内容的理解，但是对理解认识的真正运用，无论是对标题音乐或非标题音乐的欣赏，最主要的还是表现在对乐曲本身的情感内涵和社会意义的理解认识上，而对乐曲产生的时代背景、作曲家的生活、思想、创作意图的了解将会对这种理解认识产生重要作用。当然，音乐欣赏中的理解认识并不是表现在欣赏者对乐曲做出某种抽象的理性判断，而是表现在把这种理性认识真正融注于对乐曲的感性体验中，使音乐欣赏达到更深刻、更高级的阶段，否则将会使音乐欣赏永远停留在初级的感性阶段。例如，对肖邦的《"革命"练习曲》、《d 小调前奏曲》等作品的欣赏，如果对肖邦所处的历史时代毫无所知，对激荡在肖邦胸中的感情浪涛的社会性质也不了解，虽然在欣赏时也会受到一些情绪上的感染和感情上的激发，然而却很难体会到肖邦乐曲中蕴含的爱国热情和革命冲动，真正感受到那"花丛中的大炮"的壮美。

一些优秀作曲家的作品表明、音乐不仅是一种用声音抒发情感的艺术，而且还能够通过情感的抒发和音乐的逻辑发展来表达深刻的哲理思想，贝多芬的交响曲就是这类音乐作品的杰出代表。如果说贝多芬在《第三交响曲》(英雄)中表达了法国资产阶级大革命在他胸中燃起的革命和希望之火，并对英雄的一生做出富于哲理性的艺术表现的话，那么他的《第五交响曲》(命运)则通过音乐

逻辑的发展，深刻揭示了“通过斗争、得到胜利”的哲理思想。正因为贝多芬在他的一些重要作品中表现了他对时代和生活的富于哲理性的思考，因此他提出“应该要求人们用理性来倾听我们”。可以说，贝多芬的话不仅为对他自己的作品的欣赏，而且也为整个音乐欣赏中理解认识的作用作了雄辩的论证。

二、音乐欣赏的心理过程

我们在前面就音乐欣赏中的主要心理因素分别作了探讨，然而，这并不是说这些心理因素在音乐欣赏中都是彼此没有关联地各自进行活动的。音乐欣赏的实际过程是多种心理因素的综合运动过程，虽然在实际的音乐欣赏活动中，由于各人美学观点、欣赏习惯的不同，各种心理因素的运用情况可能是各不相同的，甚至还会出现为了某种需要，而有意识地强调某一种心理因素的情况，然而，从音乐欣赏的总体以及音乐审美的客观需要来说，多种心理因素的综合运动却是基本的，对于完美的音乐欣赏来说，是必不可少的。

音乐欣赏的心理过程，大体上可以划分为初级阶段与高级阶段这样两个阶段。

音乐欣赏的初级阶段，是由音响感知以及与之自然相伴随的情感体验与想象联想构成的，是对音乐的初步的、“情趣”的欣赏阶段。所谓“情”，是指对音乐情感表现的初步的、感性的体验，如听到欢快的乐曲，自己也情不自禁地欢快起来，听到悲哀的乐曲，自己的心里也不由得生出一种悲哀之情，至于这是怎样的一种欢快或悲哀，为什么这样欢快或悲哀，则无暇或无力去深入思索和探寻。这个阶段也会发生某种联想，大多是由于乐曲标题的提示或描绘性的音乐音响所引起。至于“趣”，则是指欣赏者从音乐形式因素的欣赏中所得到的美感和乐趣，如从乐曲优美的音

色、动人的旋律、富于变化的节奏以及和声的巧妙配置中所得到的审美的愉快和兴味。这种"情趣"的欣赏是处于初级阶段的欣赏活动，更多地带有感性认识的特点，属于感觉印象的阶段。由于音乐本身所具有的感性特点，这种初级阶段的欣赏可以在一定程度上达到对音乐美的欣赏，特别是对于那些比较通俗、浅显的小型乐曲和轻音乐的欣赏。然而，对于那些结构庞大、手法复杂、表现内容深刻或内容比较隐晦的乐曲的欣赏，仅仅靠初步的、感性的欣赏显然是不够的。这就要求音乐欣赏经过多次反复由初级阶段向高级阶段发展。

音乐欣赏的高级阶段，是在丰富的感性体验的基础上，加上理解认识的参与，使音响感知、情感体验和想象联想向更深刻、更明晰的高级阶段的发展。这时，对音乐形式的感知已不仅是片段的、模糊的"趣"的欣赏，而是在理性认识的指引下对音乐音响及其组合形式的完整感受和欣赏；对于"情"的欣赏，也不仅是一种感性的体验，而是在理性的指引下进入更深刻、更明晰的情感体验和想象联想的阶段。同时，又由于对乐曲产生的时代背景、社会思潮、艺术风格以及作曲者创作情况的深入了解，使欣赏者对乐曲所表现的内容和社会意义也有了进一步的认识与理解。例如欣赏民族器乐曲《江河水》，由于有了明确的理性认识作引导，欣赏者不仅从乐曲中感受到一种悲情的情绪，而且还从乐曲的标题以及乐曲音调、节奏与现实生活的联系中，进一步理解到乐曲所表现的悲愤是中国劳动妇女在旧社会的悲惨遭遇的情感抒发。如果欣赏者由于理性的指引，进一步对这首乐曲的旋律发展与曲式结构有明确的认识，那么就会进一步体验到这首乐曲的情感陈述过程，从而有助于对乐曲的情感内涵的更细致的把握。

从音乐欣赏的初级阶段进入高级阶段，是一个逐步提高的过

程，中间并没有十分明确的界限，也没有不可逾越的鸿沟。音乐欣赏的初级阶段，并不是绝对不包含有理性认识，相反，欣赏者的全部智能和经验，一开始进入欣赏过程就在发挥作用。而音乐欣赏的高级阶段，也自始至终脱离不开感性的体验，否则也就不成其为音乐欣赏了。由于音乐知识的逐步丰富，欣赏经验的不断积累，有可能使一部分欣赏者从总体上达到了欣赏的高级阶段；而另一部分欣赏者由于知识的欠缺与欣赏经验的不足，基本上仍处于欣赏的初级阶段。然而，这种划分只是相对的，而且不是绝对不变的。欣赏者只要经过努力，是可以不断地由初级阶段向高级阶段发展的。音乐欣赏多种心理因素的综合运动由初级阶段向高级阶段的发展，其结果将导致完备的音乐审美心理结构的形成，并成为人类精神文明的一个重要标志。

第四节 音乐欣赏能力的养成

一、多听是获得音乐欣赏能力的关键

许多音乐爱好者常说：我很喜欢音乐，但就是听不懂。那么，怎样使自己由喜欢到逐渐听得懂音乐呢？这就涉及到音乐欣赏能力的养成问题。

在我们看来，音乐欣赏能力的养成，最关键的是要多听，多接触多欣赏音乐。俗话说，熟读唐诗三百首，不会作诗也会吟。欣赏音乐也是这个道理，听得多了，自然慢慢地就会听得懂的。其实，所谓听得懂音乐也是一个相对的过程，开始觉得音乐好听，可以说就在一定程度上听懂音乐了。当然，最初可能只是一种比较朦胧的感受，如果再继续听下去，逐渐能够感受到音乐的变化和特点，比如能够辨别出不同的旋律、节奏和音色，同时对音乐所

表达的感情、意境也有所领会，那么在一定程度上就可以说是听得懂音乐了。

多听还包括这样一个非常重要的内容，那就是多听各种各样的音乐，不断扩大自己的欣赏面。正如科普兰所说："全部投入音乐意味着要扩大自己的趣味，只喜欢传统类型的音乐是不够的。趣味像灵敏度一样，在某种程度上是天生的，但这两者都可以通过明智的练习得到发展。这就是说对各个时期各种流派的、新的和旧的、保守的和现代的音乐都要听。这意味着尽可能不带偏见地聆听。"① 广泛地倾听各种类型和不同风格的音乐，一方面可以增进人们对音乐的爱好和兴趣，同时还可以使欣赏者从比较和鉴别中提高音乐欣赏能力。有些音乐欣赏者的欣赏趣味非常之狭窄，他们只喜欢某一种类型的音乐，例如流行音乐，面对艺术性更高、内涵更为丰富的严肃音乐却不愿问津，这样就很难提高音乐欣赏能力。有些欣赏者习惯于欣赏传统音乐，而对具有创新精神的音乐却不能欣赏，究其原因有时并不在作曲者，而在欣赏者方面，这正如波兰音乐学家丽莎所说："人们之所以对新派音乐的价值常常给予否定的评价，是因为人们不熟悉这些新派作曲家所使用的那种约定性。他们依靠他们自己所具有的那种表象能力是无法把握住这种音乐的意义的。这种音乐，对于他们的主观感受来说，已经'丧失了意义'。这仅仅是因为他们未能把握住这种音乐所要求他们把握的东西。发生这种情况完全不是由于先锋派作品自身的意义和美学价值方面的原因。"② 我们认为，音乐欣赏能力与审美评价虽有联系但并不是一回事，音乐欣赏能力是更为基础性的东西，尽管对某些音乐可能有各种不同的审美评价，然而首先必须

① 科普兰：《怎样欣赏音乐》，人民音乐出版社1984年版第184页。

② 引自《音乐研究》1988年第2期第96页。

去听，并且能够听得懂，然后才有可能进一步做出审美评价，如果没有听，或者听了也不懂，不了解其“约定性”，那么就不可能做出中肯的、切合实际的审美评价。总之，音乐是声音的艺术，只有通过欣赏者自己的听觉去多听、多欣赏，才能逐步获得音乐欣赏的能力，舍此是没有其他捷径可走的。

二、学习一些音乐知识

我们前面讲了音乐欣赏从其基本性质来说是一种感性体验，多听、多欣赏是获得音乐欣赏能力的关键。然而，这并不是说有关音乐理论知识的学习对音乐欣赏就不重要。在我们看来，情况恰恰相反，为了更好地欣赏音乐，学习一些音乐知识不仅是有益的，而且是必要的。我们不赞成那种认为能够欣赏音乐是先天的才能，可以不需要知识的看法。特别是欣赏一些比较大型、结构复杂的作品，例如交响曲、协奏曲、歌剧等，还要尽可能多学一些音乐知识才好。当然，音乐知识的范围很广，非专业的音乐欣赏者不可能全部掌握。这就要求有选择地学习和掌握一些关于音乐的基本知识。概括起来，一方面是关于乐理方面的知识，例如音阶和调式、主题和旋律、节奏和节拍以及乐谱读法等，学习这些乐理知识，并不是要求音乐欣赏者要对乐曲进行理性的技术分析，那是音乐专门家的任务，而是因为有了这些知识，即使是粗略地知道一些，也会有助于更好地感受和欣赏音乐。另一方面是关于音乐背景的知识，这包括音乐作品产生的历史时代、所属风格流派，作曲家的生活经历、艺术道路、创作个性以及具体作品的创作意图等，学习这些知识也不是为了对音乐作品进行概念分析，而是为了使欣赏者不仅能够了解音乐的外部音响形式，而且还能通过这些知识去进一步了解和体验音乐的丰富内涵，从而有助于欣赏者更全面、更深刻地理解和领会音乐。

关于音乐知识的学习，如果有机会比较有系统地进行固然更好，但对于大多数欣赏者来说，主要地还是要结合具体作品的欣赏来进行，随着音乐欣赏曲目的不断扩大，有关音乐知识的掌握也会逐步系统和完善起来。音乐知识的学习是很有用的，但是它们毕竟属于手段，最终还是为了服务于对音乐的欣赏，把理性知识融汇于感性的体验之中，这是学习音乐知识的目的，也是学习音乐知识的正确途径。

三、文化修养、生活体验与音乐欣赏的关系

音乐欣赏能力是文化艺术修养的重要组成部分，同时文化艺术修养又在很大程度上决定着音乐欣赏能力所达到的水平。虽然文化艺术的种类和表现手段各有不同，但它们都是人类社会生活的审美的与艺术的表现，这就决定了它们之间的相通之处。音乐由于其自身的非语义性和非具象性的特点，它天然地更加倾向于与其他文学艺术的综合。有些音乐是作为综合艺术的一部分在发挥它不可代替的独特作用，例如电影、戏剧、舞蹈中的音乐成分；有些音乐则是根据其他文学艺术的题材重新加以创造的，这些音乐作品无论从作品的题材或表现内涵来说都和一定的文学艺术作品密切相关。这样，丰富的文化艺术修养，对于理解这类音乐就有着更为直接的关联，可以说，对各类文学艺术作品的理解与感受越深刻、越细腻，那么对相关的音乐作品的欣赏和领会也就能收到更好的效果。当然，文化艺术修养对于音乐欣赏的作用，绝不仅仅限于与其直接相关的音乐作品的欣赏中，而是与整个的音乐，其中包括无标题音乐的欣赏都有着莫大的关系，它将非常有助于欣赏者对音乐的意味及内涵的体验与揭示。

至于生活体验与音乐欣赏的关系，可以说更为直接和密切。丰富的人生阅历和情感体验将非常有助于欣赏者对音乐的体验与

领会。英国音乐学家柯克曾以他自己为例说："我自己(以及其他人)对莫差特的大调作品的理解曾经是：（1）在童年时期，悦耳的音乐；（2）青春时期，优美而典雅的，但不深刻的音乐；（3）成年时期，优美而典雅的音乐，其中贯穿着深刻而扣人心弦的情感。在这里，我要不踌躇地说，在（1）、（2）两种情况下，我们都根本不是在理解莫差特的音乐。"① 广东音乐演奏家黄锦培在谈他演奏《雨打芭蕉》的体会时也曾说："我在20年代末就学奏《雨打芭蕉》这一首乐曲，那时只觉得它流畅好听，简短易记，变化多样，因此非常喜爱它，但对先辈艺人为什么要选这景象制曲，一直不甚了了。及至"四人帮"横行之时，有人提出《雨打芭蕉》是封建文人的无聊消闲之作，加以批判否定，不许演奏，这才使我细加揣摩，愈来愈感到曲中包含的乐观向上、积极反抗的劳动人民的思想感情。"② 从这两个例子中，我们可以清楚地看出，欣赏者的生活阅历、情感体验对于音乐欣赏所起的重要作用。因此，尽可能地丰富自己的人生体验，不断提高自己的思想水平和情感体验的深刻程度，同样是获得音乐欣赏能力的一个不容忽视的方面。

---

① 柯克：《音乐语言》，人民音乐出版1981年版第32页。

② 黄锦培：《"雨打芭蕉"清姿摇曳》，引自《艺术世界》1980年第1期。

第七章 音乐的功能

关于音乐的功能，是我国现实音乐生活中的一个重大的理论问题。在以往对音乐功能的研究中，往往有两种倾向。一种是套用艺术理论关于艺术功能的论述方法，即把音乐的功能视为与其他艺术一样，具有认识、教育和审美三大功能；另一种是单纯以各种社会音乐现象为依据，从音乐艺术对人和社会所产生的实际作用中总结出音乐的功能。这两种倾向都有可取之处。因为音乐与其他艺术门类之间毕竟有某些共性，这些共性必然反映到功能问题上来；所以，考察音乐的功能参照文艺功能的共性是非常必要的。另一方面，对音乐功能的考察也不能脱离现实的音乐生活，全面地了解与音乐有关的各种社会现象也很有必要。但是这两种倾向都不足以从理论上给予音乐功能某种定论，它们往往缺乏对音乐功能产生的根源及过程作分析，缺乏对各种功能的美学特征作分析，带有某种程度的主观性和经验性。因此，我们试图从一个新的角度，即从对音乐功能产生的根源和过程的分析着手来谈音乐的功能，力图较深入地对音乐的各种功能做剖析，并对它们作适当的分类和某种程度上的定论。

第一节 音乐功能产生的条件及其过程

所谓功能，就是事物与外界的各种关系的体现，它是事物存

在的外部条件。任何事物的功能都取决于它的内在含义，它不可能超越该事物的内部条件所允许的范围。所谓内在含义，实际上是潜藏在事物内部中的功能因素，这可以说是事物的功能产生的客观条件。既然功能是事物与外界的各种关系的体现，那么，功能得以实现还取决于外界环境与事物发生关系的可能性，这种可能性主要表现在环境对事物的需求上。假如没有这种需求，任何事物的功能都不可能得以实现。所以，环境对事物的需求是实现功能的主观条件。另外，蕴含在事物内部的功能因素并不能直接与环境对事物的需求相通，它们之间需要有一个沟通的过程，这种沟通主要通过社会的人去完成，即通过人的心理活动去完成。对于艺术来说，它们之间的沟通主要通过人的艺术知觉去完成。所以，实现功能的条件应包括观客上的事物内部的功能因素，主观上的环境对事物的需求，以及主客观条件之间的沟通。而功能实现的过程实际上就是主客观因素之间的沟通过程。

一、实现音乐功能的主、客观条件

（一）客观条件

我们曾经在音乐的内容这一章中指出，音乐的内容应包括音乐性的内容和非音乐性的内容两个方面。其中音乐性的内容是音乐中客观的内容因素，它是音乐的基本内含，包括基本情绪、风格体系和精神特征三个方面。我们还指出，基本情绪实际上是指音乐中体现出来的一些基本的情绪类型，诸如喜、怒、哀、乐等等，精神特征则是指这些情绪类型中所具有的内涵，而所谓风格体系又是指基本情绪在审美类型上的差别，它主要是一种美感因素。

心理学上往往把感情分成情绪和情感两个方面，并认为情绪是天然生物需要满足与否的体现，而情感是受社会关系制约的态

度的反映。情绪常常用于感情的表现形式方面，而情感却是较多地用于表达感情的内容。① 假如我们把基本情绪看作是音乐中的情绪的话，那么，精神特征就是音乐中的情感。所以，音乐中音乐性的内容可以看作是包含着美感因素的感情内容，而这种内容成分正是音乐中的内在意义，它也是蕴含在音乐内部中的功能因素，是音乐对社会和人产生功能的客观条件。

音乐中的情绪类型是一种非审美意义，也是非社会意义上的感情方式，它几乎对所有大脑健全的人来说都是熟悉的。所以，音乐的基本音响带给人们的一般的感受，即情绪类型上的感受是共同的。有人把音乐看作是人类感情的共通语言，也有人认为音乐是无国界、无民族的，假如说这些说法是有一定道理的话，那么，至多仅仅指情绪类型而言。

如前所述，音乐中的感情方式并不仅仅限于情绪类型方面，它也包含着内在的、深层的情感内容。但这种情感内容往往与人的感情活动中所包含的情感内容有所不同。人的感情活动中所包含的情感内容总是比较具体。比如：一个人表现出愤怒的情绪，总是由某种具体的事件引发而生的，它可以通过具体的语言表达出来。但音乐中所蕴含的情感内容只能是一种总体上的精神特征，也就是反映出一个民族、一个时代以及一个富有个性的艺术家对于某个特定事件所反映出来的精神特征。这种精神特征从宏观的意义上来说它也是具体的。我们曾经说过，贝多芬交响曲中所体现出来的精神特征，只有贝多芬的音乐中才具有；贝多芬第九交响曲中所体现出来精神特征也非贝多芬的其他作品所能代替。问题在于，这种宏观意义上的情感内容往往是非具体描述所能包容。

① 曹日昌：《普通心理学》(下)，人民教育出版社1980年版第44页。

也许人们会用“英雄性”和“革命性”的字眼儿来描述贝多芬交响曲中的精神内容，或者更具体一些，把体现在贝多芬第九交响曲中的精神特征描述为“全人类为争取自由和解放的呼唤”。我且不说这些描述的精确性程度如何，单从它的用词来看，与贝多芬音乐中所蕴含的精神特征相比，应该说实在是微乎其微。所以，音乐中所包含的情感内容，更多的是只能意会而不可言传。但是，这并不意味着听众从音乐中获得的具体感受是不可信的，也不意味着理论家对音乐作品所做的文学性的评述是臆造的。这仅仅说明音乐中的情感内容并非某一种感受或某一种解释所能包容，它具有多种感受和多种解释的可能性，而其中每一种感受或解释都取决于接受者的体验方式以及该作品为接受者所提供的音响以外的有关作品的其他依据。所以，音乐中的情感内容作为一种客观的功能因素，在它向具体的社会功能转化的过程中，受到许多其他因素的限制。关于这一点，我们将在第二节中详细论述。

音乐中的情感内容并不是一种纯粹的精神特征的体现，它必然还包含着一种美感因素。这种美感因素并不抽象，它与具体的风格特点联系在一起。美感因素是时代、民族和个人风格的集中体现，它是音乐中情绪类型和情感内容之间的中介环节。假如没有体验到这个中介环节，听众很难由对情绪类型的体验深化到对情感内容的体验。一种对我们来说风格完全不熟悉的音乐，只能引起我们某种情绪类型上的感受，它不可能使我们感受到其中深刻的感情内容。一个从未接受过西方音乐或者对西方音乐丝毫不熟悉的人，当他听了一段贝多芬的音乐后，未必不会有某种情绪上的感受，但他绝对不可能体会到贝多芬音乐中含有的深刻的意义。假如一个自称为热爱西方音乐的人，对贝多芬的时代和德奥音乐风格丝毫不了解，那么他自然也不可能从贝多芬的音乐中感

受到深刻的情感内容。这些现象正说明音乐中客观地存在着一个建立在风格特点基础上的审美意义，它是音乐中不可缺少的内容因素。

纵上所述，音乐中音乐性的内容可以理解为以感情为中心的内容，包括情绪类型、美感因素和情感内容三个方面。它是存在于音乐内部中的客观因素，同时，也是一种潜藏在音乐中的未经与外界取得统一的功能因素。这种因素“在于我们把功能赋予那个要素的可能性”①，一旦它与环境发生联系就会变成一种具有广泛社会意义的功能。

（二）主观条件

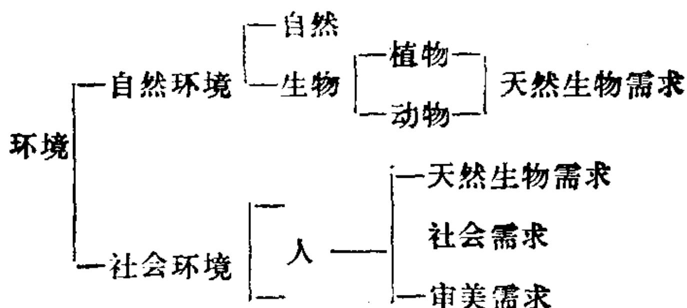
环境对事物的需求是功能得以实现的主观条件。它主要体现在两个方面。第一是自然环境，即自然界各种生物对事物的需求。第二是社会环境，主要是主宰社会环境的人对事物的需求。自然生物，无论是植物还是动物，它们对于事物的需求基本上是一种生理性的天然需求；而作为主宰社会环境的人，它对事物的需求，不但体现在天然的生理性方面，而且还体现在各种社会性需求和审美需求方面。所以说，“人是功能作用的中心”，②只要弄清楚事物与人之间的关系，事物与其他环境因素间的关系也就很容易把握得住。我们可以通过一个简单的图表看出人在这种关系中的主导地位（见下页图表）。

环境对音乐的需求也无外乎以上三种，一旦蕴含在音乐中的功能因素与环境对音乐的需求发生联系，音乐的功能就随之产生。问题在于功能因素与环境需求之间必然有一个相互沟通的渠道，用结构主义理论家布洛克曼的话来说，这个渠道不是别的，

---

① 布洛克曼：《结构主义》，商务印书馆1980年版第96页。

② 皮亚杰：《结构主义》，商务印书馆1984年版第49页。



正是“通讯活动的过程”。① 所谓“通讯活动”，对于艺术来说主要是通过艺术和知觉来完成。

二、艺术知觉的沟通作用及音乐功能产生的过程

所谓知觉，是与感觉相对而言的一种心理反应。感觉是对外界事物的个别属性的反映，知觉是对事物的各种属性、各个部分及其相互关系的综合的、整体的反映，具有整体性的特点。“人们并不把对象感知为许多个别的孤立的部分，而总是把它知觉为一个统一的整体。”② 心理学的研究结果还表明：知觉虽然是对事物各种属性的整体反映，但人们在实际的感知当中，仍然有一个先后的过程。知觉是由各个阶段的感知综合而成的感知整体。

关于知觉的心理学理论，在当代的美学研究中运用得非常广泛。其中比较突出的研究成果是关于艺术知觉三个阶段的理论。这一理论不但在一般美学，而且在艺术学以及音乐美学中都得以研究和运用。法国哲学家杜夫海纳认为，知觉的第一阶段是在直接感知的水平上，它是一种直接的、综合的、先于思考而发生的反映；第二阶段是在表现和想象的水平上，这是一种由审美经验引起的反映；第三阶段是在情感的拟人化的水平上，是一个与审美主体自身相融合的阶段，这是知觉的最高点，也是主体成全审

① 布洛克曼：《结构主义》，商务印书馆1980年版第18页。

② 曹日昌：《普通心理学》(下)第154页。

美对象的最终方面。① 苏联文艺理论家布鲁道娃从艺术学的角度提出，艺术知觉包括"直接反映"、"沟通阶段"和"个人性质"三个阶段。其中第一阶段是主体对客体的直接反应，它是外界刺激能量对人的直接作用引起的；第二阶段是一种社会心理的过程，是通过某种社会审美准则去完成的，第三阶段是艺术知觉的最后一个梯级，它通过沟通阶段把从作品中所取得的那些印象吸收到个人自己的内心世界中，从而获得个人的性质。② 苏联音乐学家索哈尔则从社会学的角度提出音乐知觉的第一阶段是"作为物理过程的生理过程的听"，第二阶段是理解和感受音乐，第三阶段是解释和评价音乐。③

以上几种关于艺术知觉三个阶段的理论，它们的论述角度虽各不相同，但相互之间仍然有许多一致性。比如：关于第一阶段，从总体上说他们都认为是一种对于刺激的直接的和生理上的反应。关于第二阶段，他们都强调沟通的作用，并指明或暗示了这种沟通作用是建立在审美经验的基础上的。关于"理解和感受音乐"，索哈尔认为是不可能脱离审美经验的，而且所谓理解和感受完全是为了沟通"解释和评价音乐"的阶段。④ 关于第三阶段，他们都认为这个阶段中的艺术刺激已经与人的内心活动融为一体，并从自己主观的感受出发赋予艺术作品以各种个人的东西。我们认为关于艺术知觉三个阶段的理论对于音乐感知来说也是适合的。

音乐知觉与其他艺术知觉一样也具有三个阶段。人们在欣赏音乐的时候首先总是获得一种直接的情绪上的刺激。音乐的这种

---

① 杜夫海纳：《审美经验现象学》，见朱狄《当代西方美学》第91—92页。

② B·布鲁道娃：《艺术知觉的三个阶段》，杨洸译，中央音乐学院教材科油印稿。

③④ 索哈尔：《音乐社会学》，中国文联出版社1985年版第113—114页。

刺激作用，在客观上是音乐中本身具有的一种潜在的功能因素；在主观上是人对于音乐的一种生理上的需求。在欣赏音乐的过程中，人们还能根据自己的审美经验从中感受到音乐美的韵味，这种审美上的感知也正是建立在音乐中所具有的一种潜在的审美功能因素及人对于音乐的审美需要之基础上，即这种感知既符合音乐本身具有的审美特征，又符合人们对音乐艺术的审美需求。当人们对于音乐的审美需求得到满足，即人们的音乐知觉被审美感知所沟通的时候，他又能从音乐中获得一种情感体验。这种体验的获得也正是由于音乐中具有客观的情感内容及人们对音乐艺术具有某种社会需求的缘故。所以，我们认为关于音乐知觉的三个阶段不是随意得来的。概括地说，它来自艺术知觉的基本规律(直接、沟通、深化三个阶段)；从具体的感知方式上说，它是受音乐中潜在的功能因素和人对音乐艺术的需求所限制。一旦音乐内部潜在的功能因素和人对于音乐艺术的需求被音乐知觉所沟通的时候，音乐的功能就得以实现。

布洛克曼曾经说过："功能性方法使外在于艺术的美学性与内在于艺术的美学性之间的相互关系得以恢复，并考察了它们的转化以及其他方面的关联。"① 布洛克曼把对功能的考察放在一个方法论的位置上进行研究，这种方法的本质特征是在功能的外在表现与内在因素之间建立联系。所谓"内在于艺术的美学性"正是艺术内部的功能因素；对音乐来说即蕴藏在音乐中的未经与外界取得联系的功能因素。所谓"外在于艺术的美学性"，则是环境对于艺术的需求得到满足与否的体现。而置身于这两者之间的主体经验，则集中体现在艺术知觉的三个阶段中。所以，音乐功能的形

---

① 布洛克曼：《结构主义》，商务印书馆1980年版第84页。

成过程正是内在于音乐的美学性向外在于音乐的美学性的转化过程。这就是功能的转化。

功能的转化是主观的，它不仅依靠心理学意义上的主观知觉，而且还依靠社会学意义上的主体需求。所以，功能的转化是建立在双重逻辑关系基础上的；它不仅包含着手段（心理知觉），而且还包含着使用手段的目的（社会需求），音乐的功能也正是建立在这种双重逻辑关系之中的，它的实现既离不开主体的社会需求，也离不开主观的心理知觉。

当音乐知觉处在直接反应阶段时，音乐中的情绪类型被体验，人们对于音乐艺术的天然生物需求能得到满足，于是产生了一种功能。这种功能产生于人类共同的生物需要基础之上，它没有任何社会倾向性，我们称之为非倾向性的功能。当音乐知觉处在沟通阶段的时候，音乐中的美感因素被体验，人们对于音乐艺术的审美需求能得到某种满足，音乐就产生第二种功能，即审美功能。当音乐知觉处在深化阶段时，音乐中的情感因素被体验。同时，随着情感体验的发展人们又往往产生对音乐的想象和联想，使音乐中固有的那些概括性的情感内容得以具体化，赋予其具体的社会内容。这时候，人们对于音乐艺术的社会需求能得到某种满足，于是产生了第三种功能。这种功能具有明显的或暗含的社会倾向性，我们称之为倾向性的功能。

音乐的功能，从蕴含在其内部的深层的功能因素向具体的功能表现的转换，始终伴随着主观的知觉和主体的需求。我们可以将这一系列基本关系归纳为图表（见下页）。

从以下图表中可以看出，功能分析需要探求的是事物与环境发生作用后产生的效应。所以，功能分析伴随着对发生过程的考察，就像语言学中的“转换生成”，其中必然有一个从深层向表层转

音乐功能转化关系图表

功能因素	转　　换		功能表现
	音乐知觉(心理)	主体需求(社会)	
情绪类型	直接(情绪体验)	天然生物需求	非倾向性功能
美感因素	沟通(审美体验)	审美需求	审美功能
情感内容	深化(情感体验)	想象/联想—社会需求	倾向性功能

换的分析过程。另一方面，功能的表现也存在着由表层向深层转换的关系，非倾向性的功能无论从它产生的客观根源还是主观条件来看都处在表层的位置，而倾向性的功能则明显处于深层。这两者之间的审美功能从各方面来说都起着承上启下的转换作用。尽管如此，对于功能来说，横向的发生过程仍然是考察的主要目标。

第二节　音乐功能的三个层次

一、音乐中非倾向性的功能

当一段喧闹的音乐伴随着人们狂欢的时候，当一段悠扬的音乐促使人们内心感到平静的时候，当一段欢快的音乐引起人们内心愉悦的时候，总是因为人们的情绪受到某种激发或抑制。这种情绪反应并不受社会关系的制约，它是一种天然生活需要得到满足的体现。当这种需求由于音乐的作用而得到满足时，音乐就产生了非倾向性的功能。这种功能的产生是由于音乐结构中含有的情绪类型与人的天然生物需求之间被音乐知觉的第一阶段沟通的结果。由于音乐对人的影响总是在人的精神生活范围内，所以，音乐中非倾向性功能的社会含意是：音乐以情绪的方式满足人们

精神生活中的天然需要。在某种程度上说，这种功能因素，不光对人起作用，而且也必定对自然界的生物起作用。科学实验和社会实践都证明：音乐不但对于激发和抑制人的情绪起作用，不但可以用于人类的医学(音乐治疗)，而且也可以用于刺激动植物的生长和助长它们的各种生理机能。比如：用音乐来催促母鸡下蛋，用音乐来刺激母牛的乳腺分泌，用音乐来召唤鱼类等等。音乐对于动植物的这些功能，从表面上看与对人产生的这方面的功能完全不同。但从本质上看，它们源于同一种生物需要。

达尔文曾经在《人类和动物的表情》这本著作中指出，表情是动物和人类进化过程中适应性动作的遗迹。许多最基本的情绪，如喜、怒、悲、惧的原始表情之所以通见于全人类，是由于表情具有一种生物学的根源。可以说，动物也具有一种原始的情绪活动，它也能对某种刺激产生相应的情绪反应。音乐对于动物所产生的这些功能，也是由于音乐中的情绪类型满足了动物某种生物需要的结果。

对于植物来说这种立论似乎完全站不住脚。因为，植物根本没有神经系统，也根本不可能有任何情绪反应。但从生物学的角度来看，多细胞生物的控制机制有两种：一种是化学调节，它通过激素来完成；另一种是神经调节，它依靠神经系统完成。后一种控制机制只有动物才具有，前一种化学控制机制是动、植物共有的。动、植物共有的化学调节是通过激素即内分泌腺的变化来完成的。心理学的研究认为，情绪不仅仅与神经系统有密切的联系，而且与内分泌腺的变化有密切的关系。情绪反应不光是一种神经调节，而且也包括化学调节在内。它不光表现在神经系统的变化上，比如在激动、紧张的情绪状态中，呼吸加速、加深，心跳加速、加快，血压升高等等；同时也表现在内分泌腺的变化上，

比如，人在激烈、紧张的情绪状态中，肾上腺素分泌的增加导致血糖、消化和其他腺体一系列的变化反应。①这样，我们就可以清楚地看到，植物虽然没有神经系统，但它对于音乐做出的反应仍然与动物对于音乐做出的情绪反应有共同之处。音乐中的情绪刺激不但能激发起动物的情绪反应，而且也能促进植物的化学调节。虽然，我们还不能把这种化学调节看作是一种情绪反应，但它与动物的情绪反应至少有百分之五十的生理上的联系。

所以，我们不必因为音乐对于人以外的其他自然生物也能产生功能，而怀疑人对音乐做出的反应是一种情绪反应。对于人来说，音乐中非倾向性的功能仍然是：以情绪的方式，满足人们精神生活的天然需要。假如我们要把这个定义扩大到所有生物的范围，那么，音乐中非倾向性的功能就应该说是：音乐以生理性的情绪方式，满足人和生物的天然需要。

音乐中非倾向性的功能，如同汉斯立克所说是由于音乐对人的神经刺激引起的生理现象，它以“听觉印象影响神经的某一特定方式为基础的。”所以，音乐能够“像一股没有形态的魔力向我们全身神经激烈地进攻”，并且能够“对于过分激动的心情发出一种安静、愉快的影响。”②我们认为，这些愉快的感觉虽然是生理性的，但它却是美感经验的基础和出发点。假如柴科夫斯基的音乐不能在感觉上给予人某些愉快，那么，它也根本不可能给予人们美的享受。桑塔耶那说得好：“假如雅典娜的神庙巴特农不是大理石筑成，皇冠不是黄金制造，星星没有火光，它们将是平淡无力的东西。”③音乐对于人来说，它的美也正是建立在人对于音乐

① 曹日昌：《普通心理学》(下)，第47—48页。

② 汉斯立克：《论音乐的美》，人民音乐出版社1980年版第74—79页。

③ 桑塔耶那：《美感》，中国社会科学出版社1981年版第52页。

的感觉基础上的。我们在欣赏音乐的时候，往往还没有来得及用美感经验去判断它的时候，内心就已经被打动。音乐会促使人立即兴奋或松弛，有时会令人烦燥，有时却像微风一样轻抚人们。但这一切感觉并不是人们对于音乐所做的反应的全部终止，它只是一个基础和出发点，是“作为通向作为生动性情感的激发”。① 所以，音乐中非倾向性功能不是孤立的，它往往伴随着其他的功能因素。作为引导人们的音乐知觉步入沟通阶段的基础，它必然带有审美功能的印记。

二、音乐中的审美功能

艺术的审美功能是建立在审美经验完成之基础上的。所谓审美经验，指的是人们在欣赏美的艺术品、美的自然或其他美的事物时，所产生的一种愉快的心理体验。它是人的内在心理生活与审美对象之间交流或相互作用后的结果。它与动物性的快感不同，“是人在满足基本的生物性需要之后向更美的精神境界的追求”，它还是“一种涉及着许多高级心理功能的复杂心理状态，而不是一种单一的刺激——反应。”② 古希腊的哲学家亚里斯多德曾经说过，审美快乐主要源于视觉和听觉对象的和谐，而不是味觉和嗅觉造成的愉快刺激。我们认为这主要是因为味、嗅觉是从简单的因果关系中探求事物的特质。味、嗅觉的感受与事物的特质直接对应。而听、视觉，尤其是听觉，它们对事物的探求往往伴随着多种心理功能，构成一种精神上的评价。这种评价并不是以对象的实际状态为准则，而是一种想象中的满足，是区别于生理满足的审美满足。比如：当我们遇到那些不堪入耳的尖锐的和声，听到低音提琴低沉得发慌的音色，或者经受到乐队在特强的力度下全奏的

①② 玛克思·德索：《美学与艺术理论》。

那种震耳欲聋的声响时，我们并不可能有一种和谐的感觉，这种音响状态本身不可能给予人们享受。但它却通过审美活动，使人们感受到某种精神上的满足。

审美功能与人对于某种社会需求的满足不同，审美体验总是与现实生活中的功利态度保持一定的距离。假如你在听音乐的时候，完全把音乐当做一种政治教育来对待，也就消除了音乐欣赏与社会功利之间的距离，那么，这就不是一种审美活动。英国现代美学家爱德华·布洛（Edward Bullough）认为审美经验是人和现实功利态度保持了一段距离的结果。他在1907年写的《现代美学观念》这本著作中提出了著名的“心理距离说”理论。他认为在审美知觉中可能出现过远的、过近的和适中的三种距离。所谓过远的距离，指的是由于人的不理解或其他原因，而在对象面前无动于衷。比如：一个人他虽然坐在音乐厅里，但对所演奏的音乐丝毫不理解，只是沉浸在自己的胡思乱想之中。所谓距离太近，就是把日常的现实生活与艺术表现的虚幻景象等同起来。这种太远或太近的情形，都不是正常的审美态度表现出来的。所以，带有这种接受态度的人们也不可能从这些艺术作品中获得审美感受。按照布洛的观点，只有当人们与现实的功利态度保持适中的距离，即既与实际利害保持一定的距离，又不离开对象本身作过多的联想时，人们才能获得美感。

布洛的“心理距离说”主要是针对人们在观赏艺术或自然时不自觉地形成的一种心理状态而言的。这种心理状态从表面上看，似乎是超然功利意欲之外，但实际上它却隐含着一种比直接的功利更为广泛和深刻的社会意义和社会内容。因为，每个人的审美态度都不是天生的，总是带有某种时代和民族的功记。我们在欣赏一部音乐作品的时候，之所以感到它美，并从中获得一种满足，

总是因为音乐作品中体现出一种我们所熟悉的风格特征，从中使我们看到了对整个民族和时代有益的东西。

所以，艺术的审美功能一方面是建立在天然生物需要满足基础之上的一种更高的精神满足；另一方面又是与社会功利保持一定的距离却又为广泛、深刻的社会内容和社会意义所牵制的一种精神满足。正因为如此，我们把音乐的审美功能看作是非倾向性功能和倾向性功能之间的中介。这种功能既有独立性意义，又渗透在音乐的其他功能之中。它是音乐和其他艺术中最主要的一种功能。

审美功能在音乐中的地位，可以说比其他任何艺术更为重要。音乐的音响在客观上不可能产生直接的功利作用。它对于现实来说，既无约定性也无对应性，而总是与现实保持一定的距离。一幅画的功利内容往往可以一目了然；一部文学作品的功利内容也容易比较清晰地映现在读者的心中。正因为如此，现实主义的绘画和文学，作为一种名正言顺的艺术流派为历史所公认。但音乐的现实主义却比较"玄乎"。虽然人们也曾试图为它定论，试图为现实主义音乐正名，但这种努力往往是在音乐之外寻求现实主义的根据。人们或许会认为音乐中存在着一种现实主义歌剧或歌曲，但却不曾提出过现实主义交响乐或室内乐等等。作曲家在创作这些器乐作品时或许带有某种现实主义的意图，也可能会标上某些带有现实主义意味的标题。但音乐的音响本身究竟如何与现实主义建立联系呢？人们往往对此感到茫然。这正说明了在音乐与现实之间总是存在着一种特殊的关系。虽然，这种关系并不意味着音乐可以脱离现实，也不意味着音乐不可能反映现实生活；但至少部分地说明了音乐的音响作为一种艺术的表现形式，它的确与现实内容保持着一定的距离。这也导致听众与音乐之间永远保持

着一种距离。人们有可能会把戏剧舞台上的表演与真实的生活内容混淆起来，也可能会因为绘画作品中高度的质感而把它当为真实的物品。但人们却不太可能把日常的现实生活与音乐艺术表现的虚幻景象等同起来，不太可能因为音乐特别感人而失去了与音乐之间的距离，以至把音乐当做真实生活中的某些内容。所以，从音乐艺术本身的特点来看，它是一种与实用性和功利性保持着一定距离的审美性的艺术。

音乐虽然不能直接地表现现实的生活内容，但它却与实现生活有非常密切的关系。音乐离不开生活(包括创作活动)，生活也离不开音乐。世界到处都充满着音乐。音乐的影响可以说比任何艺术都要广泛，不同的人对不同的音乐虽然有不同的熟悉程度，但从总体上来说，它毕竟是人类最亲近的一门艺术，人们在高兴的时候哼上几句调子也是习以为常的表现。音乐对于人来说总是那么接近，它绝不是一种远离生活的艺术。所以，一方面，音乐与人是那么亲近；另一方面，音乐又与人保持一定的距离。这种既近又远的关系，也许正是布洛所说的那种适中的审美心理的距离。人与音乐之间存在的这种天然的适中距离①，是审美功能在音乐艺术中比在其他艺术中占据更显著的地位之原因。

音乐的审美功能并不是一种孤立的现象，它总是隐含着广泛和深刻的社会内容，作为引发人们的音乐知觉步入深化阶段的基础，它必然带有倾向性功能的印记。

三、音乐中倾向性的功能

音乐中倾向性的功能，主要表现在音乐对于各种社会活动产生的影响上。这种影响并非直接的，而是以情感的方式影响人们

---

① 所谓适中的距离，只能说是对审美经验所做的一些现象的描述。至于衡量这种心理距离的准确尺度，还需要经过漫长的科学实验才能真正确立。

精神生活中的某种社会需要。但是，音乐结构中的情感内容仅仅是一种总体上的精神特征，它是民族、时代以及富有个性的艺术家对于某个特定的事件所反映出来的一种概括性的精神内容。所以，音乐中倾向性的功能，只能体现在以总体的精神特征给予人们某种抽象的社会需求的满足上。那么，我们所说的音乐对于政治、道德、宗教等方面的作用，是否是一种误解呢？当然不是。问题在于音乐并不是直接地通过自己的音响运动向人们展示引起这些功能的社会内容，而是依靠审美主体对它的想象和联想去达到的。所以，音乐知觉的深化阶段始终伴随着主体的想象和联想，它依靠这种特殊的心理活动去完成对音乐最终的感知。想象和联想的依据不仅包括音乐本身所体现出来的概括性的情感内容，而且还包括外在于音乐的某些因素。人们在欣赏音乐的过程中，往往需要借助这些非音乐因素，使自己在感情体验的同时，沿着非音乐因素所指定的方向做定向联想，使音乐中概括性的情感内容具体化，从而感受到某种特定的社会内容。

音乐中的非音乐因素可以分为两类。一类为限定性，主要指那些确定的文学内容。比如：歌曲的歌词，歌剧的剧情和唱词，标题器乐的标题等等。这一类非音乐因素往往比较明确，它与相应的音乐表现密切结合在一起，为听者指定联想的方向。另一类为非限定性，主要体现在作品产生的特定条件方面，是一种广义的社会内容。比如：作品产生的时代特点、社会思潮以及作家的思想观点和生活环境等等。这些因素虽然没有体现出具体的社会事件或生活情景，但它却往往包含着某种特定的、概括性的社会含义和思想倾向。比如：肖邦的《b小调谐谑曲》，这是一首典型的无标题器乐曲。但它的创作背景却为我们提供了社会内容。肖邦是在听到华沙起义的消息后创作这首乐曲的，作品中蕴含着肖

邦的爱国热情和波兰民族反抗外族侵略的精神。当然，这些社会内容通过音乐表现出来的时候只能是一种概括性的精神特征，只有当它被听众作为联想的依据时，才可能还原为具体的内容。

音乐中各种体裁拥有非音乐因素的含量并不相同。歌曲、歌剧最多，标题器乐居中，非标题器乐最少。这种含量的多少往往从客观上决定了作品所能发挥的倾向性社会功能的程度。含量愈多功能程度就愈深。正因为这个原因，歌曲和歌剧在历史上所起的政治作用远远超过标题及非标题的器乐音乐。

虽然非音乐因素为主体在音乐欣赏中提供了联想的依据，但主体依靠非音乐因素进行联想的最直接的条件还应该是音乐中的情感内容。它虽然是概括性的，但却是由时代和民族的特征、作曲家的个性和创作意图及创作这部作品时作曲家的心境和特殊的环境条件融合而成的，它是一种特定的情感内容。假如作曲家的才能还不足以通过音响把这些因素聚合在一起的话，那么他就不可能是一名优秀的作曲家。贝多芬、柴科夫斯基等作曲家的作品之所以为世人所公认，其中最主要的原因是：在他们的每一部作品中都表现出该作品应有的感情特征，从而为听众提供了一种独一无二的欣赏依据。所以，非音乐因素永远附属于音乐中的情感内容。只有当音乐中的情感特征与非音乐因素所指定的内容相统一的时候，欣赏者才可能沿着非音乐因素所指定的方向进行正确的联想。

音乐中的情感内容和非音乐因素是实现倾向性功能的两个客观条件。实现倾向性功能的主观条件主要在于人通过音乐作品所提供的依据进行联想，把音乐中概括性的感情内容转向具体化的能力。这种能力应包括三个方面。第一，对音乐中非音乐因素的掌握和理解的能力。这主要体现在音乐以外的历史、文化等方面

的修养程度上。比如：李斯特的标题交响曲《浮士德》，单凭大标题和各乐章的小标题并不能全面、准确地理解其中的内容；只有对《浮士德》的剧情有比较清楚的了解以后才可能认识到这部音乐作品的标题所指的实际内容。李斯特的交响诗《前奏曲》，单从曲名来看，它似乎是一部无标题的器乐曲。但实际上“前奏曲”在这里并非指体裁名称，而是体现了法国诗人拉马丁诗篇中的思想内容，它的含义应该是“生命的前奏曲”①。柏辽兹的《幻想交响曲》虽有长大的标题说明，但如果对19世纪法国的社会状况和柏辽兹本人的思想状况没有一个比较清楚的了解，仍然不能正确判断和理解标题中的内容实质。第二，人们在欣赏音乐时所具有的感情体验的能力。音乐的审美认识与一般的审美认识不同。一般的审美认识都以想象、联想为感情体验的前提，即想象愈活跃、感情体验也愈强烈，对对象的本质的认识也就愈深刻。② 音乐却不同，它作用于人们的是象征性的感情，而不是具体的形象，所以它不可能通过对某一具体对象的联想来获得感情。恰恰相反，它是以感情体验作为联想的前提，感情体验愈强烈，联想也愈活跃，对于感情内容的认识也就愈深刻。所以，人在欣赏音乐时感情体验的程度，对于他依靠非音乐因素的提示做定向联想有直接的影响。第三，人在体验感情的同时，如何根据自己的判断，使音乐中的情感内容沿着非音乐因素所指定的方向进行联想的能力。欣赏音乐时的联想与一般的联想不同。一般的联想，主要是通过事物之间的联系或某种象征意义，由一事物想起另一事物，或者由当前的感知回忆起有关的另一事物。音乐的联想比较特殊，它是由抽象的情感特征联想到具体的情感内容；或者由音乐中的感情回忆起

① 拉玛丁诗中说：“生命是什么？只不过是一连串的前奏曲而已。”

② 曹日昌：《普通心理学》(上)。

以往生活中产生的类似感情，从而把握住音乐中感情内容的实质。比如：柴科夫斯基《悲怆》交响曲的末乐章，它表现的是一种悲伤、压抑的感情特征，人们在欣赏时，可以通过标题"悲怆"以及该作品诞生的社会背景和柴科夫斯基的生活经历等等非音乐因素的提示，由这种抽象的感情特征联想到具体的情感内容：它反映了19世纪俄国知识分子对人生的意义和社会前途感到迷茫的思想感情。再比如：柴科夫斯基的第一弦乐四重奏第二乐章《如歌的行板》，托尔斯泰听了该作后感动得流泪，他说他似乎从音乐中感受到俄罗斯人民的苦难。但实际上这段音乐并没有也不可能描绘出19世纪俄罗斯人民苦难生活的情景，托尔斯泰之所以有那种感受，是因为他由音乐中的感情回忆起以往生活经历中看到人民的苦难而引起的与此类似的感情。因此，要把握住音乐联想的方向，必须要有丰富的感情基础。对于一个思想浅薄、面对火热的生活无动于衷的人来说，他不可能会有丰富的感情，也不可能会在体验音乐感情的同时，正确地沿着非音乐因素所提示的方向进行联想，从中感受到深刻的内容。

音乐的音响作为联想的依据，只能在音响运动中展示一种象征性的感情。我们把这种展示感情的方式称之为音乐语言未尝不可，但要了解这种语言并不是一般途径所能获得。人们只能在不断与这种语言接触的过程中逐步地了解它。虽然这种了解有时也带有某种约定俗成的成分，但它只能是概括性的，而不可能像语言那样具体和明确。因此，要掌握这种语言，培养在音响流动的一瞬间捕捉情感内容的能力，必须要有相当丰富的音乐积累，也就是所谓"听觉蕴积"①。丰富的"听觉蕴积"是主体在音乐的欣赏

① 索哈尔:《音乐社会学》，中国文联出版公司1985年版第114页。

活动中迅速捕捉情感内容的重要条件。一个人音乐"听觉蕴积"的程度往往决定了他在音乐欣赏时沿着非音乐因素指定的方向进行联想的速度。

综上所述，音乐中倾向性的社会功能主要表现在音乐对于人的社会生活的影响上，它反映了人类精神生活的社会需要与音乐中的社会内容相统一的关系。音乐中的社会内容是通过人在音乐欣赏的过程中，沿着非音乐因素所提示的内容方向进行联想，使音乐中的感情由抽象的社会特征向具体的社会内容转化来实现的。所以，实现倾向性的功能需要依靠非音乐因素作为中介条件，人的联想作为中介环节，通过间接的方式去完成。音乐中倾向性的功能是针对一定的历史和社会条件而言的。音乐中所包含的一切社会内容也都是在特定条件下的社会反映。所谓倾向性指的是符合社会需要的某种特定的社会涵义，它必然随着时代和社会条件的变化而发生质变。所以，它具有易变性。由于倾向性的功能具有某种社会政治意义，所以，在这方面功能上占优势的音乐体裁和形式易为社会政治的需要所利用。实现倾向性的功能，必须与非音乐的社会因素结合在一起。这种非音乐因素中的社会内容虽然能够有机地融化在音乐的感情内容之中，但它仍然具有相对的独立性。当人们的政治观点与音乐中非音乐因素的社会内容不相符合的时候，他只能从音乐中获得非倾向性的功能和审美功能，而不可能受其政治倾向的影响。音乐反映现实的间接性决定了它对社会政治方面的影响必须与广泛的社会因素结合在一起。单纯依靠音乐并不能达到某种政治或其他教育的目的。只有在相应的社会思想基础之上，音乐才能对政治、教育、宗教等社会活动起到不同程度的辅助作用。

第三节　音乐功能的历史持续性和可变性

音乐的功能并不是任何时代、任何情况下都是始终如一、没有变化的。它既有持续性的一面，又有变化性的一面。持续性是指音乐作品被不同时代、不同社会的人们所演奏和欣赏，并获得大致相同或一致的效果，表现出功能的持续性。变化性则表现在由于时代、环境的变化，某些作品被重新评价和解释，在新的背景下以不同于其产生时期的方式和效果，在发挥其功能。

不同的功能层次，它们在持续性与可变性方面的表现程度也不同。一般来说，非倾向性功能与人的生物性行为的关系比较密切，它的功能性质往往比较稳定，持续性的程度比较大，相对来说可变性程度就显得较小。倾向性功能则不同，它主要与人的社会性行为发生关系，时代的变迁、社会的发展都将直接影响这一功能层次的性质的改变。所以，倾向性功能往往不太稳定，它的可变性程度比较大，而持续性程度则较小。持续性和可变性在审美功能中往往体现出一种平衡的状态，这主要是由于审美功能是建立在一种特殊的社会需求之基础上的，这种需求既不是纯粹生物性的，也不是纯粹功利性的，而是居于这两者之中。下面我们具体地来谈历史持续性与可变性在这三个功能层次中的不同体现。

一、持续性和可变性在非倾向性功能中的体现

我们在前面曾经说过，形成非倾向性功能的条件主要有两个，一是音乐中含有的情绪类型，这是客观条件；二是人的天然生物需求，这是主观条件。从客观上来说，音乐中的情绪类型是音乐中最稳定的内容因素，它之所以为所有思维健全的人所熟悉，是

因为它与人的基本性情相一致。而人的这种基本性情有着渊源的生物进化历史，正如达尔文所说的具有一种生物学的根源。所以，情绪类型作为人的生物性特征之一，它必然随着人类生物性进化的完善而变得十分稳定。从主观上来看，人的天然生物需求也是建立在人的生物性进化之基础上，它也同样随着人类进化的完善而趋于稳定。所以，音乐中非倾向性的功能在任何时候对任何人来说都体现出某种一致性。人们绝对不会因为时代的变迁，而把《特里斯坦与伊索尔德》的序奏看作是一首欢乐的颂歌；《江河水》的悲怨情绪也不会因为在没有压迫的社会环境中变得轻松愉快。再无知的人也不会把约翰·斯特劳斯的圆舞曲拿到葬礼仪式中来播放；最粗制滥造的音响师也不会把葬礼中的哀歌加上迪斯科的节奏录制成磁带。

当然，音乐中非倾向性功能的稳定性并不是绝对的，它也有变化性的一面。我们在前面也曾说过，非倾向性功能虽然主要表现在人们的生理反映上，但它却也是美感经验的基础和出发点，作为引导人们的音乐知觉步入沟通阶段的基础，它必然带有审美功能的印记。同样，这种审美经验也必然在某种程度上影响着人们对音乐的生理体验。持有不同审美观的人很可能对同一首音乐有不同的判断，即使他们在基本情绪类型上的判断是一致的，但对同一种情绪类型在程度上的评价往往不同。人们的音乐审美观必然随时代的变异而做各种程度的改变，这种变化也将使他们对同一首音乐的情绪判断在程度上出现偏差。汉斯立克曾经说："关于音乐感受的稳定性，我们要提出一些重要的反证，""在今天，时常几乎不能理解的是，为什么我们的祖父辈会把某一乐音系列正好当做某一激情的相应表现。比如说，莫差特、贝多芬和威柏的许多作品，刚出现时在听众心上所产生的效果与它们今天的效果

迥然不同，这一点就是一个证明。莫差特有那么多的作品当时被称为最有热情、最炽激、最为奔放，是音乐情调描绘方面可能达到的顶峰。人们把海顿的交响曲中洋溢着舒畅愉悦的心情，与在莫差特音乐中迸发着的激烈的热情、严肃的斗争和尖锐的痛苦对比。二三十年后人们在贝多芬与莫差特之间又做出完全一样的区别。贝多芬取代了莫差特的地位，作为激烈奔驰的热情的代表，而莫差特则高升到海顿的奥林比亚神的古典地位。"① 汉斯立克的这段话说明了非倾向性功能由于审美观念的变更，而产生变化性。但我们认为这种变化并非是一种质的变化，而仅仅是一种程度上的感知差距。莫差特的音乐并不会因为贝多芬的出现而由热情变得消极；它依然热情奔放，只不过当人们在用新的审美观念审视它的时候，觉得它在程度上比贝多芬的热情稍逊一筹。所以，我们认为非倾向性功能的稳定性主要体现在它的功能性质上，而可变性则体现在它的功能程度上。

非倾向性功能的可变性不但受审美功能的牵制，也同样受到倾向性功能的某种牵制。同一首悲歌，由于不同的社会环境，人们对它的感受程度往往不同。比如：同一首《黄河怨》，人们在抗战时期听了它后，往往会因为切身体会而泣不成声。但在今天，它虽然也同样会引起人们悲的情绪，但却很少会有人痛哭流涕。所以，音乐中非倾向性功能并不是孤立的，它往往与倾向性功能和审美功能结合在一起。作为理论分析，可以把它看作音乐功能中的一个层次或一种类型，但作为实践，它往往与倾向性功能和审美功能构成一个不可分割的整体。

---

① 汉斯立克：《论音乐的美》，人民音乐出版社1980年版第21—22页。

二、持续性和多变性在审美功能中的体现

我们曾经说过，音乐的审美功能是倾向性与非倾向性功能的中介。它一方面是建立在天然生物需要满足基础之上的一种更高的精神满足；另一方面又是与社会功利保持一定的距离却又为广泛、深刻的社会内容所牵制的一种精神满足。审美功能的这一性质也决定了它在持续性和多变性之间处于中间的地位。

审美功能的产生虽然是涉及到许多高级心理功能的复杂心理状态，但它仍然是以生物性的快感作为基础的。正因为如此，审美功能有着明显的持续性的特点，这也正是过去的音乐作品在今天仍然能焕发出美的光彩的原因。汉斯立克认为音乐作品的历史延续性主要是由于它的审美价值，他说："尽管情感上的反应已有所不同，可是对许多曾经产生过激烈印象的作品在音乐上的评价，以及它们的独创性和美，在今天还给予我们的审美享受，这些始终没有什么改变。"① 把审美价值看作是音乐作品历史延续的原因是对的，审美功能也正是由于审美价值本身的延续性而使它具有持续性的特点。但假如把产生在任何时代的关于音乐艺术的审美价值都看作是永恒的，则不符合历史事实。马克思在《政治经济学批判》导言中说过："希腊艺术和史诗"至今"仍能给我们以艺术享受，而且就某方面说还是一种规范和高不可及的范本"，但"为什么历史上的人类童年时代、在它发展得最完美的地方，不该作为永不复返的阶段而显示出永久的魅力呢？"② 显然，这种历史价值和永久的艺术魅力并不是在任何艺术作品中都可能存在，它是有条件的，应该是针对那些最富有创造性、最健康、最能代表那个时代价值的艺术作品而言的。历史上曾经产生过无数的音乐

---

① 汉斯立克：《论音乐的美》，人民音乐出版社1980年版第22页。

② 马克思、恩格斯：《论文艺》，第83页。

名作，曾经作过曲称之为作曲家的人也不计其数。但是，真正能传至后代，至今仍能产生审美功能的作品和真正被后人传颂的艺术家毕竟是其中很小的一部分。这正说明在音乐审美功能的持续性中也包含着深刻的多变性。

丽莎从音乐特殊性的角度指出音乐在所有艺术中的历史持续性最薄弱，她认为："不同种类的艺术具有不同的历史持续时间，""在音乐中，这个变化是最激烈的。古代希腊，或甚至哥特时代的音乐作品的表现形式，对于今天的我们来说是如此陌生，以致不能理解，其原因正在于此。而其他种类艺术的表现形式就没有发生这么大的变化，因此，那些艺术就具有更大的持续性。"为此，丽莎还举例加以说明，她说："为什么希腊史诗《伊利亚特》直到今天仍然使我们得到审美感受，而距离我们今天近得多的音乐却不是这样？"原因是，"在音乐中把我们同几千年前的音乐表现形式分隔开的风格的飞跃却是巨大的。音乐结构的基础从根本上改变了，而且这种改变体现在许多方面。"① 我们比较同意丽莎的这一观点，音乐艺术自身的结构变化的确大于其他任何艺术，而这种变化正是出于新的审美观念的需要。这也正说明音乐艺术的形态结构对于它的美学观念的变化有着较大的敏感性。作为某一个历史时期的文化观念，往往都不是首先在音乐中形成的，但一旦这种观念渗入音乐领域后，音乐形态的更新则较为明显，而且它往往比在同一种文化观念影响下的其他艺术更走向极端；无论是19世纪浪漫主义思潮对音乐的影响还是20世纪各种新思潮对音乐的冲击都说明了这个问题。所以，审美功能不但具有明显的持续性，也同样具有明显的可变性。

---

① 卓菲亚·丽莎：《论音乐的特殊性》，上海文艺出版社1980年版第167页。

三、持续性和可变性在倾向性功能中的体现

音乐中倾向性的功能总是与广泛的社会内容联系在一起，它一方面依附于社会历史的现实情况，另一方面又依附于接受者所持有的社会态度和政治立场。所以，倾向性功能在音乐诸功能中的稳定性最差，它虽然在某些方面也表现出持续性的特点，但从本质上来说，由于它缺乏独立性而体现出明显的可变性。

倾向性功能有相当一部分内容是针对特定的历史和社会条件而言的，它的社会内容也都是特定条件下的社会生活的反映。因此，当时代的社会内容发生变化，音乐的认识、教育和政治等带有明显社会倾向性的功能也随之而改变。比如：法国大革命时期的《马赛曲》，它无疑是当时的一曲革命的进军号，无数起义群众高唱《马赛曲》向巴士底狱进军的场面，使任何残酷的反动分子都胆战心惊。中国抗日战争时期的《义勇军进行曲》，对于宣传和鼓动当时的抗日救国无疑起到了重大的作用。但事隔几百年、几十年，这两部曾经是革命号角的歌曲却成了两首庄严的国歌。它们虽然也意味着对民族历史的缅怀，但更重要的是象征一种奋发向上的民族精神，在我们今天看来，它们主要地已不再是一曲对敌斗争的号角，而是民族自豪的庄严颂歌。“1804年至1815年间，也即奥地利的梅特涅警察制度猖獗的年代，《费德里奥》的创作就曾经是一个政治宣言性的行动；在1848年，也即1846年加里西亚起义的两年后，《哈尔卡》的创作是具有同样意义的行动；而在意大利为民族统一而进行斗争的时期，威尔弟的歌剧则是一种有力的政治暗示。”① 然而，由于历史条件的变化，这些在当时具有明显政治倾向的音乐作品，在今天并不可能起到具有同样政治倾向性的社会作用，它或许也能唤起我们对历史的回顾，但就音乐的社

---

① 丽莎：《论音乐的特殊性》，上海文艺出版社1980年版第169页。

会功能来说它却无力再回复到过去的年代。

我们曾经说过，音乐中倾向性的功能必须与广泛的社会因素结合在一起，只有在相应的社会思想基础之上，音乐才能对政治、教育、宗教等方面的社会活动起到不同程度的辅助作用。当人们的政治观点与音乐中的非音乐因素的社会内容不相符合的时候，倾向性的功能不可能实现。所以，我们认为，倾向性功能的实现也取决于接受者的社会态度和政治立场。正因为如此，一部音乐作品的倾向性功能，往往受接受者的个人因素的影响而产生多变性。贝多芬《第五交响曲》曾经同时被法西斯和反法西斯的两股敌对的势力奉为胜利的象征。作为一种抽象的精神力量，贝多芬的音乐在这两者之间无疑具有类似的意义；但作为一种带有政治倾向性的具体的精神力量，同样一首贝多芬的音乐却有两种截然相反的解释。《马赛曲》作为法兰西民族光辉形象的象征，在柴科夫斯基的《1812》序曲中却成了敌军溃败的暗示，这无疑是因为在当时俄国人的眼里，《马赛曲》只能是一种被人痛恨的侵略者的声音。

倾向性的功能，在一定的程度上也表现出持续性的特点，这一方面体现在某种具有同类象征意义的关系上，另一方面也体现在作为一种时代特征给予后代人的认识上。《国际歌》作为无产阶级革命的象征，曾经在《巴黎公社》的年代起到巨大的宣传鼓动作用；这首庄严的乐曲在今天看来虽然并不一定作为号召人们去进行斗争的精神力量，但它却仍然是为共产主义而奋斗的理想的象征。这种同类的象征意义必将在历史上持续存在。巴赫、亨德尔时代的宗教音乐至今已有几百年的历史，但在今天的宗教仪式中，仍然能听到它们的声音，它们仍然能够起到一种宗教感染的作用。另外，人们总是能够从某个时代的音乐风格中了解到该时代的特征，比如：贝多芬的音乐能使今天的人们认识到资产阶级

革命上升时期的时代风貌；柴科夫斯基的音乐则能使人们感受到19世纪俄国社会处于黑暗时期知识分子的精神面貌。这些带有明显思想倾向性的社会内容也不会因为历史的变迁而改变它的性质。《黄河大合唱》在任何时候都能帮助人们认识到中国历史上中国人民抗击外族侵略的决心；今天高唱《黄河大合唱》也同样能对我们时代的青少年进行爱国主义教育。

以上例子说明了倾向性功能的确也具有持续性的特点。但是，在这些持续性的内容中仍然隐含着可变性的因素。比如：巴赫的音乐在今天固然仍有宗教渲染的功用，然而一旦它不是在教堂而是在普通的音乐会上演奏，恐怕只能给予人们一些审美享受。《黄河大合唱》对于中华儿女的后代来说的确能起到一定的教育作用，但对于其他国家的听众，或者是对于漠视民族自尊的中国听众来说则不可能产生类似的功用。所以，倾向性功能的持续性总是在某一个局部的环境或局部的社会阶层中体现出它的特点；这种局部意义上的持续性也正是可变性的体现。

第八章　音乐的美与审美

第一节　音乐美的本质与特征

一、音乐美是音乐所具有的品味

音乐艺术是人类最伟大、最动人的创造之一。音乐曾使数以亿万计的人为之动情、为之感奋、为之倾倒，也曾使人类的精英：伟大的思想家、文学艺术家、科学家为之发出由衷的赞叹。列宁曾无限感慨地说："我不知道还有比《热情奏鸣曲》更好的东西，我愿每天都听一听。这是绝妙的、人间所没有的音乐。我总带着也许是幼稚的夸耀想：人们能够创造怎样的奇迹啊！"①《论语·述而第七》记载着孔子听乐后的感受："子在齐闻《韶》，三月不知肉味。曰：'不图为乐之至于斯也'！"②诗人歌德的话也许会使有些人感到难堪，但却是一位沐浴到音乐美的光泽的人发自内心的话语。他说："不爱音乐，不配做人。虽然爱音乐，也只配做半个人。只有对音乐倾倒的人，才可完全称做人。"③作家巴尔扎克以他非凡的洞察力深刻地指出："一直到现在为止，人类都只注意到结果，没有注意到原因！如果他探究原因的话，音乐就会变成

---

① 高尔基：《忆列宁》，《论文学与艺术》（2）第885页。

② 《中国古代乐论选辑》，人民音乐出版社1987年版第10页。

③ 何乾三选编：《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐》，人民音乐出版社1983年版第109页。

一切艺术之中最伟大的一个。它难道不是最深入心灵的艺术吗？……只有音乐有力量使我们回返到我们的本真，然而其他的艺术却只能够给我们一些有限的快乐。"① 科学家爱因斯坦以他睿智的目光探索着音乐与宇宙万物的联系，他说："我们这个世界可以由音乐的音符组成，也可以由数学公式组成。"②

那么，音乐何以具有这样巨大的魅力，以致使这些伟大的人物发出如此之赞叹呢？在我们看来，最主要的原因就在于，音乐中具有一种它所特有的美的品味。有的美学家把这种美的品味称做美的属性，也有的称做美的价值。然而把音乐的美概括为它所具有的品味，却可以更确切地表述音乐美的本质特征。这是由于美的品味是指从音乐的形式与内涵的完美结合中升华出的美的品格和意味。从修辞上讲，品格是指艺术乃至音乐的质量和风格，而意味则是指艺术和音乐所内含的意义和情味。我们把品格和意味结合起来，简称为品味。这种音乐美的品味内在于音乐本体之中，然而却又并不等同于音乐本体。因为并不是任何音乐都具有美的品味，也就是说并不是任何音乐都是美的。在我们看来，那些毫无艺术独创性可言的滥竽充数之作，那些不真、不善之作，是算不得美的，而只有那些能从音乐本体中升华出美的品味的音乐才是真正美的音乐。音乐的美为音乐这一客体对象所具有，然而又脱离不开审美主体的感受。借用美国哲学家、美学家苏珊·朗格的话说就是："意味是某种内在于作品之中并能够让我们知觉到的东西。"③ 当然，朗格所说的意味主要还是指艺术形式所具有的意味，即它的情感表现。而我们这里则是借用她的话来说明音

---

① 巴尔扎克：《钢巴拉》，上海新文艺出版社1953年版第29页。

② 引自《音乐美学问题讨论集》，人民音乐出版社1987年版第44页。

③ 苏珊·朗格：《艺术问题》，中国社会科学出版社1983年版第129页。

乐所具有的更高层次上的美的品味。这种美的品味一方面离不开它所依存的客体感性对象，即朗格所说的它是“内在于作品之中”，另一方面，既是作为从音乐中升华出的一种更高层次的品味，那么它就是与审美主体的感受密切相关，“能够让我们所知觉的东西”，如果离开了审美主体也就无所谓音乐美的品味了。从这个意义上又可以说，音乐的美是人们对音乐的一种体验和称谓，是从审美主体的听觉感受到达于更高层次的神领与意会。因此我们说，音乐的美是内在于音乐之中并能够为审美主体所知觉的美的品味。

下面，我们准备通过对音乐美在主观还是在客观，在形式还是在内容这两个美学的基本问题的论述，对音乐美的本质做进一步的探讨。

二、音乐美产生于主客观的完美结合之中

美学界对于美的产生，也即美的根源，一直存有争论。美是主观的，还是客观的，或是主客观的结合，历来众说纷云。然而无论哪一派都不能不正视的一个事实是，艺术美既不同于自然美，也不同于社会美，它不是自然生成的，也不等同于社会生活的美。艺术美是人的艺术创造的结晶，它无论如何离不开人的主观。然而另一方面，艺术美的创造又不可能凭空进行，它总是要把社会生活作为源泉，把自然美与社会美作为创造的依据。这就是说，包括音乐美在内的艺术美的创造总是关系到主观和客观两个方面。

首先，音乐美和其他艺术美一样，是音乐家创造性劳动的产物，没有音乐家主观的能动创造，就不会有音乐艺术，当然也不会有音乐的美。马克思说是“劳动创造了美”。劳动作为高级生物人类所特有的一种主体行为，它不仅指创造物质产品的体力劳动，

还应包括创造精神产品的脑力劳动。艺术劳动就其所属基本范畴来说是一种脑力劳动，然而其中也包含有与脑力劳动相结合的各种艺术技能的体力性的劳动。艺术劳动创造了艺术美，同样，音乐劳动创造了音乐美。如果没有音乐家的创造性劳动，没有音乐家主观能动性的发挥，不仅不会有成熟的音乐艺术和它的美，而且恐怕连最原始、最简单的音乐都不会产生，人类到现在还可能和原始人一样，只是在倾听那喜怒无常、瞬息万变的大自然的怒吼和鸟兽的哀鸣，如果没有巴赫、莫差特、贝多芬、舒柏特、肖邦、柴科夫斯基、德彪西等伟大音乐家独具个性的杰出创造，没有为数更多的民间歌手、乐手、词曲作者们的贡献，那么欧州音乐，特别是它近几百年的巨大发展和辉煌成就就是不可想象的。同样，无论是中国的传统音乐，或是百余年来的近现代音乐，如果没有众多的有名、无名的音乐家的努力，那么它的发展和独具特色的成就也是不可能的。对于音乐美的创造中的主观能动作用的任何忽视和抹煞，不仅不符合音乐艺术创造的实际，而且在理论上必然导致到庸俗的客观决定论和机械反映论。在音乐美学史中出现的"模仿论"的根本缺陷，就在于它忽视了人的主观因素在音乐美的创造中的能动作用。同样，19世纪俄国美学家车尔尼雪夫斯基提出的"美是生活"的命题，虽然坚持了唯物主义的美学观，然而他认为艺术不过是生活的仿制品的观点，却表现出他对艺术美的创造中的主观因素的忽视。而这种观点对于音乐美的创造来说就更加行不通。这是因为可以作为音乐直接模仿对象的现实音响极为有限，而且，如果音乐只是对现实音响进行模仿，那无论如何是创造不出音乐艺术的美的。对于美的创造来说，音乐家艺术才能和创造个性的充分发挥甚至较之其他艺术具有更加重要的意义，正是在这里体现着音乐美的创造的本质。如果说，任

何一种艺术美的创造都是主客观结合的产物的话，那么这种结合的方式却是有所不同的。造型艺术更多地是主观因素消融在客观因素之中，它的美更多地体现在客体的造型当中。而音乐艺术却恰恰相反，它往往是客观因素消融在主观因素之中，客观现实的美更多地是以音乐家心理体验的形式转化为音乐的美。这样，音乐美的创造的主观因素的作用，比起其他艺术来就显得更为浓重，更加不可忽视。

当然，另一方面我们也必须看到，音乐美的创造并不是凭空而来的，音乐家主观能动性的发挥也是以现实生活为根基的。马克思的"社会存在决定人们的意识"的唯物史观，列宁的"我们的意识只是外部世界的映象"的反映论，以及毛泽东所提出的"社会生活是文学艺术创作的唯一源泉"的观点，对于我们研究音乐美的创造来说，同样具有指导意义。在我们看来，音乐作为一种艺术，作为一种社会意识形态，它的根源和其他艺术并无两样，它们都是社会生活的某种形式的反映。无论从音乐的形式美，或是它的精神内涵美来说，无不是来自现实生活，来自社会美和自然美。且不说没有法国资产阶级大革命就不会有《马赛曲》，没有无产阶级保卫巴黎公社的浴血战斗就不会产生《国际歌》，而《义勇军进行曲》只能在中国人民奋起抗日救亡的热潮中诞生。就以各种形式的器乐作品来说，柏辽兹、里姆斯基-科萨科夫音乐中丰富多采的生活画面，德沃扎克，巴托克音乐中欢腾热烈的舞蹈场面，中国乐曲《春江花月夜》中清丽淡雅的自然美景与《十面埋伏》中动人心魄的古代战争场面等，也都无不来自现实的与历史的社会生活，这些音乐所具有的美的品味，也无不是社会美与自然美的生动概括和艺术表现。同样，舒柏特、肖邦、柴科夫斯基音乐作品中深刻动人、丰富细腻的情感表现，华彦钧、刘天华作品中痛苦

与憧憬相交织的深沉的抒怀，也无不是当时现实生活在作曲家头脑中反映的产物。乍一看来，音乐的形式美似与客观现实没有什么关系，其实不然，音乐的形式美同样不是孤立自在的东西，它总是与表现内容密切相关，并且是对自然的与社会现象的形式规律的概括反映。例如，音乐发展的基本方式：重复、对比、变化、发展、分裂、层递、引伸等，无不可以从客观事物的发展变化中找到它们赖以产生的根据。乐曲的结构形态：乐段、二部曲式、三部曲式、回旋曲式、变奏曲式等，也与客观事物的对比、交替、平衡、变化、发展的形式规律相适应。奏鸣曲式之所以在欧洲资产阶级革命时期获得发展，也是与要求在音乐中进一步表现生活中对立事物的矛盾、冲突与转化这一客观规律与形式逻辑相适应的。

由于音乐在外部形态上与现实生活的距离较其他艺术更大，又由于音乐反映现实主要是通过作曲家的心理体验的形式来进行的，因此，在音乐美学中否定音乐与客观现实的联系，否定音乐美与自然美与社会美的渊源关系的观点是很有影响的。黑格尔这位学识渊博的美学家，他的《美学》读起来虽然"令人惊叹"（恩格斯语），然而他的"美是理念的感性显现"这一唯心主义的命题，却使他对音乐美的观点同样陷入"头足倒立"的境地。他所说的"适宜于音乐表现的只有完全无对象的（无形的）内心生活，即单纯的抽象的主体性"①，说明他在把音乐所表现的主体的内心生活与客观世界割裂开的同时，也把音乐美的创造完全归结于人的主观范畴之中。对于音乐的主体性的强调，在批判机械反映论，探讨音乐自身的特殊规律方面有着积极的作用，然而这无论如何不应

① 黑格尔：《美学》第三卷上册，商务印书馆1979年版第332页。

导致对音乐与现实生活联系的冲淡，也不应导致对马克思主义的反映论的否定。

因此，关于音乐美的创造的主客观关系问题，我们从根本上是持主观与客观相结合的观点，认为音乐美是音乐家通过主观的能动创造，把现实生活的美，特别是人的思想情感美加以集中、提炼和升华，并运用富于独创性的音乐艺术形式加以体现的产物。关于艺术美创造中的主客观关系，我们很赞成客观因素是基础，主观因素是主导的这一提法。① 对于音乐美的创造来说，客观因素的基础作用主要表现在，音乐美的创造归根结底离不开现实生活的源泉，音乐美从它的客观属性来说是现实美的反映。如果离开现实生活美这一客观的源泉，音乐美就会变成无源之水，无本之木，失去其赖以生长的基础。而主观因素的主导作用则表现在，音乐美虽然源于现实生活，是现实美的反映，但是它非但不能等同于现实美，而且在表现形态上与现实美很不相同，它是音乐家按照美的规律，进行创造性劳动的产物。从根本上说，现实生活不过是矿藏，而把这些矿藏开掘出来，并且锻造成为精美的音乐艺术，只能依靠音乐家独具个性的艺术创造。因此，就音乐的美的基本性质来说，它是相对于现实美的第二性的美，是经过音乐家主观创造与艺术加工的美。

关于音乐美的创造，我们还必须谈到的一个问题是，作为主观因素表现之一的美感对于音乐美的创造的作用问题。我们在前面已经指出，在音乐美的创造中完全无视人的主观作用而把它完全归结为客观，是既不符合实际又不合逻辑的。然而这种客观论在汉斯立克的音乐美论中却有所表现。这正如于润洋在他关于汉

① 杨辛、甘霖：《美学原理》，北京大学出版社1983年版第176—177页。

斯立克的文章中所指出的，汉斯立克"基本上是一个客观论者"①。汉斯立克认为"美的事物始终是美好的……甚至在没有人观看它时也是这样。"他强调美学就是要求"探讨事物不变的客观事实"，并说："审美探讨的研究对象，首先是美的物体，而不是感受着的主体。"②汉斯立克的论点包含着合理的成分，那就是当音乐作品一旦经过作曲家的创造，形成为物化的音乐艺术时，相对于欣赏主体来说它无疑是一种客观存在。贝多芬的交响曲，不管你能不能或愿不愿欣赏它，它的美都是客观存在着的，也就是说，音乐美的意识形态性质并不妨碍它仍可以某种形式作为物态化的客观存在。然而，这里所说的客观性，只是相对于审美主体的意义上说的，与我们前面所探讨的音乐美的创造的主观与客观并不是同一范畴的问题。如果说汉斯立克的客观美论有它合理的成分，那么也只是在这层意义上是合理的。然而，汉斯立克的客观美论却并不仅限于此，他一方面把音乐的美只限制在单纯的形式方面（关于这一点我们将在下一个问题中论述），另一方面，他又把这种单纯的形式美看作是一种绝对的"不变的客观事实"。而他之所以如此，是和他所持的实证主义的哲学立场分不开的。正如他自己所说："我们的时代，有一种推动着一切知识领域的力量，要求对于事物取得尽量客观的认识，这个要求也必然牵涉到美的探讨。"③于是在他看来："假如美学不致全部成为幻觉的话，那末至少必须采用接近于自然科学的方法，至少要试图接触事物本身，在千变万化的印象后面，探讨事物不变的客观真实。"④汉斯立克

---

① 于润洋：《音乐美学史学论稿》，人民音乐出版社1986年版第39页。

② 汉斯立克：《论音乐的美》，人民音乐出版社1980年版第16、17页。

③ 汉斯立克：《论音乐的美》，人民音乐出版社1980年版第15页。

④ 汉斯立克：《论音乐的美》，人民音乐出版社1980年版第15页。

所说的“接近于自然科学的方法”，如果用于探讨自然科学的问题那是无可非议的，但是用来研究具有高度主观性的人的艺术创造，却并不是什么正确的方法。第一，如前所述，音乐美的创造是主客观的结合，人的主观性在音乐美的创造中并不是幻觉，而是生动地体现在音乐美的创造之中，如果把人的主观性、人的思维、情感等审美创造的主观因素完全排除在外，那就会把音乐美解释成一种无生命的，只能与“这种艺术的材料和技术特点分不开的”纯形式，而这正是汉斯立克所作的。第二，对音乐美的考察，从音乐自身来进行固然是重要的，但是完全排除主体的因素，排除美感的作用，而只强调音乐美是不以人的意志为转移的客观性，这似乎也是难以理解的。这是因为，既然音乐的美是人创造的，那么它就必然和人的主观，特别是和人的审美观念的变化密切相关，而不是像汉斯立克所说的是“不变的客观事实”。于润洋在他的文章中举出了平行五度在欧州音乐发展史中的不同境遇，说明了美感对于音乐美的创造所起的作用。如果我们把这个问题引伸开来，约略地考察一下欧洲音乐的发展史，那么也不难发现音乐的美所经历的巨大变化，与人们的审美观念的变化具有多么密切的关系。欧洲中世纪盛行的奥尔加农宗教合唱静穆庄严的美，不同于文艺复兴时期尼德兰乐派作曲家的世俗合唱的活泼富于动感的美；以人文主义的崇高信念为主要精神内涵的巴赫音乐的美，不同于以英雄主义的奋斗精神为主要特征的贝多芬音乐的美；浪漫主义富于幻想、充满激情的音乐美，显然也与以瞬间印象为特征的印象主义的音乐美大相径庭；至于某些西方现代音乐所表现的奇异多采的美，显然也与现代精神与审美意识的多元化发展密切相关。从历史发展的观点来看，音乐美的本身是在不断发展变化的，对于这种发展变化我们固然可以从客观现实，特别是人类

社会生活的发展变化中找到它的根源，但是创造主体的审美观念的变化对于音乐美的创造所发生的影响也是不可忽视的。因此，对于音乐美的创造，我们必须采取一种辨证的发展观点，在看到它是随着客观现实的发展而发展的同时，也要看到它是随着人的主观意识，随着人的审美观念的变化而变化的。音乐美产生于音乐家的主观与客观世界的完美结合之中，这就是我们对于音乐美的产生，也即音乐美的根源的基本看法。

三、音乐美体现于形式与内容的高度统一之中

关于音乐美究竟体现在哪里的问题，是体现在形式，体现在内容，还是体现在形式与内容的统一之中，人们的看法也是有分歧的。

一个明显的例证是，认为音乐美只体现在形式之中的观点，在音乐美学中占有突出的地位。汉斯立克的《论音乐的美》可以说是这种观点的代表。汉斯立克认为："音乐作品的美是一种为音乐所特有的美，即存在于乐音的组合中，与任何陌生的、音乐之外的思想范围（Gedankenkreis）都没有什么关系。"① 他还解释说："这是一种不依附、不需要外来内容的美，它存在于乐音以及乐音的艺术组合中。优美悦耳的音响之间的巧妙关系，它们之间的协调和对抗、追逐和遇合、飞跃和消逝，——这些东西以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前，并且使我们感到美的愉快。"② 汉斯立克为了说明他的这一观点，还把音乐和语言做了对比。他说："主要的、基本的区别在此：语言的音响只是一个符号，或一个手段，它被用来表达跟这个手段完全无关的东西，至于音乐的音响，它本身是一个对象，即它本身作为目的出现着。一方面是乐

① 汉斯立克：《论音乐的美》，人民音乐出版社1980年版第14页。

② 汉斯立克：《论音乐的美》，人民音乐出版社1980年版第49页。

音形式独立的美，另一方面是思想对仅仅作为表现手段的音响的绝对支配权，这二者互不相容，以致两个原则混合在逻辑上是行不通的。"① 从上面引述的言论中可以看出汉斯立克的基本观点是：音乐的美是音乐形式的美，它只存在于乐音的艺术组合之中，这种美是不依附、不需要外来内容的美，与任何音乐之外的思想范围都没有关系。

有人曾提出，汉斯立克并非是单纯的形式论者，因为他同时还提出了音乐的美具有"精神内涵"的观点。的确，在汉斯立克的著作中曾多次提到音乐的"精神内涵"，并且把它作为构成音乐美的"必要的条件"。他说："我们一再着重音乐的美，但并不因此排斥精神上的内涵，相反地我们把它看为必要的条件。因为没有任何精神的参加，也就没有美。我们把音乐的美基本上放在形式中，同时也已指出：乐音形式与精神内涵是有着最密切的关系的。'形式'这一概念在音乐中的体现是非常特殊的。以乐音组成的'形式'不是空洞的，而是充实的；不是真实的界线，而是变成形象的内在精神。"② 然而，当我们进一步研究汉斯立克所说的"精神内涵"的真正所指时就会发现，他所说的精神内涵不过是创造形式的幻想力和精神活动这种精神内涵并且只存在于乐音结构本身，也即音乐形式中，它不包含也不依赖于别的因素。这正如他自己所说："由于乐音结合组成音乐美的就是乐音的结合关系——不是机械地排列着，而是通过幻想力的自由创造活动而产生的，因此，产生的作品也就带上了某一幻想力的精神活力和特点所给予的个性。音乐作品是有思想情感的人的精神所创造的，因此作品本身也有充满精神和情感的高度能力。我们要求音乐作

① 汉斯立克：《论音乐的美》，人民音乐出版社1980年版第65—66页。

② 汉斯立克：《论音乐的美》，人民音乐出版社1980年版第51—52页。

品具有这样的精神内涵，但这是存在于乐音结构本身内而不是依赖于别的什么因素。"[①] 在这段话里汉斯立克虽然也说了"音乐作品是有思想情感的人的精神所创造的"，并且也承认"作品本身也有充满精神和情感的高度能力"，但是他所说的这一切，都不过是创造音乐形式的"幻想力"和"精神活力"，而且这种"精神内涵"也只"存在于乐音结构本身内而不是依赖于别的什么因素。"因此，他所说的"精神内涵"的实质仍不过是音乐的形式美。在这个问题上汉斯立克是非常小心的，从不越雷池一步。他还用了一个形象的比喻为自己所说的"精神内涵"的真意作了注脚。他说："最后，让我们把这幅活起来的阿拉贝斯克(阿拉伯图案花纹—引者注)想象为一个艺术家精神活动的积极流露，他把自己丰富的幻想力全部不断地注入这一运动的线脉中去，——这样的一种印象不是与音乐的印象有些相似么?"[②] 这就再清楚不过地说明了汉斯立克所说的精神内涵只不过是创造音乐形式美的精神活动，依然是把音乐的内容美排斥在外的。

有些论者指出，汉斯立克的形式美论源出于康德美学，这是很有道理的。康德在他的美学著作《判断力批判》关于美的分析中说："审美的判断只把一个对象的表象连系于主体，并且不让我们注意到对象的性质，而只让我们注意到那决定与对象有关的表象诸能力底合目的的形式。"[③] 康德在另一处还说到："美，它的判定只以一单纯形式的合目的性，即一无目的的合目的性为根据的"。[④] 康德把他所说的这种单纯形式的合目的性的美称做"纯粹

① 汉斯立克：《论音乐的美》，人民音乐出版社1980年版第53页。

② 汉斯立克：《论音乐的美》，人民音乐出版社1980年版第50页。

③ 康德：《判断力批判》上卷，商务印书馆1965年版第66页。

④ 同上书，第64页。

美”。那么，怎样的美才属于这种“纯粹美”呢？康德在把希腊风格的描绘、框缘或壁纸上的簇叶饰等归入其中之后还说：“人们也可以把音乐里的无标题的幻想曲，以至缺歌词的一切音乐都算到这一类里。”①

然而，康德也承认这种纯粹美毕竟是很有限的，于是他在审美判断中又提出了“纯粹美”与“依存美”(也有人译作“自由美”与“附庸美”)的区别。康德认为“依存美”就是那些涉及概念，利害计较和目的的内容含义。对于音乐来说，除了上面划归纯粹美之外的音乐似都应归为依存美的范畴。康德在他的著作中虽然没有明确提到与诗词相结合的歌曲、歌剧等综合音乐体裁，然而就纯粹美不涉及内容的意义来说，把它们归为依存美也在情理之中。康德虽然花了许多篇幅来论证他所说的纯粹美，然而真正能够列入他所谓的纯粹美的音乐实在是微乎其微的。即如他所说的“无标题的幻想曲，以至缺歌词的一切音乐”，如果按照他为纯粹美规定的条件来看，恐怕其中的大部分音乐仍不能列入纯粹美之中，因为缺歌词的音乐还包含着许多标题音乐，即使是“无标题的幻想曲”，也有许多并不仅仅联系于主体，而是与客体对象，与有目的的表现意图相联系的。

康德美学思想中的矛盾性是值得我们重视的。他虽然把美的分析的重点放在纯粹美上，但是他并不曾把纯粹美看作是理想美，相反地，他却认为理想美要以理想为基础，所以只有依存美才称得上是理想美。他说：“美，若果要给它找得一个理想，就必须不是空洞的，而是被一个具有客观合目的性的概念固定下来的美。”② 这样，在康德看来，美的理想就不在于纯粹美，而是“必

① 康德：《判断力批判》上卷，商务印书馆1965年版第68页。

② 同上书，第71页。

须有一个理想的观念依照着一定的概念做根据”的存在。因为美的理想在于依存美，所以依存美就并不是低级的，它比纯粹美具有更丰富的内容和更广阔的范围。这样，康德美学不仅认为美并不只是单纯的形式美，而且还认为与一定的概念相关的具有内容的美才是理想的美。但是到了汉斯立克那里，非但只字不提康德所说的依存美，而且把康德所说的纯粹美加以扩大和绝对化，认为全部的音乐美只是形式美，与任何音乐之外的思想范围都没有关系，显然这是从康德美学思想的倒退，由此看来，汉斯立克之所以成为现代形式主义美学的代言人也就不足为奇了。

这里必须说明的是，我们批评汉斯立克的形式美论，并不是否认音乐中存在着形式美，相反地，我们不但认为音乐美必然包含着具体可感的形式美，而且还认为由于音乐的非语义性和非具象性的特点，还由于音乐的形式美远离于现实美的原来形态，这样就使得形式的因素在音乐中具有更大的相对独立性，使得形式美在音乐美中占有更突出的地位。音乐的形式美一方面是在表现内容的过程中形成和发展的，另一方面它本身又具有相对的独立性和继承性，音乐形式一旦形成，它又作为合乎美的规律的形式规范反转来影响音乐的创造和内容的表现。此外，人们对音乐美的感受也脱离不开对形式美的体验，正是音乐的形式美使人感到愉悦，并促使人们去进一步追寻音乐美的内涵，从而达到音乐审美的更高境界。我们和汉斯立克形式美论的根本分歧，并不在于是否承认音乐中存在着形式美，甚至也不仅仅在于对形式美在音乐美中的地位和作用存在着不同的看法。最根本的分歧是在于对音乐美的本质存在着不同的看法。在汉斯立克看来，音乐美就是形式美，而且这种形式美和任何内容都没有关系，这样他就从根本上否定了音乐美的精神内涵，否定了音乐美与现实美的联系，这

是我们所不能同意的。

在我们看来，音乐的形式美是构成音乐美的重要组成因素，但它决不是音乐美的全部，而且只有当形式美显示出它的丰富内涵时才能实现其自身的审价美值。音乐美就它的存在方式来说，不是单纯的形式美，而是形式美与内容美的完美结合与高度统一，二者互为表里，不可分割。这就是说，音乐的美不仅表现在形式的美妙组合与变化之中，而且还同时表现在它所内涵的对于社会生活的丰富而微妙的心理体验与情感态度之中。如果只有形式美而无内涵美那还不是真正的音乐美，正如柴科夫斯基所说那不过是"由无目的的声音游戏构成的音乐"而已。至于只有内涵美而无形式美那当然也是构不成音乐美的，某种表现意欲不过是一种题材内容，它本身并不就是音乐美，只有当用美的音乐形式表现出这意欲，或者说这意欲以符合美的规律的形式表现出来的时候，才会具有音乐美的品味。这正如德国诗人、美学家席勒所说："形式或表现的美仅仅是艺术所特有的。康德正确地指出：'自然的美是一个美的事物，艺术的美是一个事物的美的表现'，我们可以再加上一句，理想美是一个美的事物的美的表现。"① 我们很赞成席勒对美所下的这一论断。并且据此认为，理想的音乐美体现于形式与内容的高度统一之中，是美的情感与精神内涵的美的表现。

这里还必须谈到的一个问题是音乐中的真、善、美的关系问题。正是在这个问题上，我们和形式美论存在着根本的分歧。在我们看来，真、善、美不仅是一般美学和艺术学中的问题，而且也是音乐美学中不能回避的问题。关于真、善、美及其相互关

① 席勒：《美育书简》，中国文联出版公司1984年版第177页。

系，我们赞成这样的看法，即：真，是从客观世界的运动、变化、发展之中所表现出来的客观事物自身的规律性，简单地说即“合规律性”。善，是指在社会实践的过程中，人的主观目的对客观现实的契合关系，简单地说即“合目的性”。而美则是真与善的形象的艺术的体现。美并不等于真与善，然而美和真与善是密切相关的，美的应该同时是真的和善的，反之，真与善也不等于美，只有把真与善通过美的形式表现出来，才能达到真、善、美的统一。我们认为，这样一些基本的美学原理，同样也适用于音乐美。柴科夫斯基的交响曲之所以那样优美动听，真挚感人，正是由于它是真、善、美的统一。真，在于这些交响曲真实地反映了处于19世纪末叶俄国社会中的知识分子所感到的内心苦闷和压抑，而这正是当时社会现实的一个侧面的真实反映；至于说到善那就更加清楚，柴科夫斯基交响曲的动人力量就在于它活脱脱地表现出一颗善良的、追求美好生活的热切的心，它的善是极为真诚的。而这真与善，通过柴科夫斯基所特有的真挚动人的旋律和富于戏剧性的音乐表现而获得美的品味，从而成为真、善、美统一的音乐杰作。中国抗日战争时期产生的许多歌曲之所以能在当时产生那样巨大的反响，并且直到今天仍然保持着它的生命力，也正是因为这些歌曲本质地反映了中国人民抗战必胜的历史规律，表现了反侵略战争的正义性质，并且与鲜明有力，真挚动人的美的音乐语言和形式相结合，从而达到真、善、美的统一。当然，也有许多音乐作品中真、善、美的关系表现得并不那么直接和明显，有一些音乐体裁，如无标题的纯音乐，还有一些轻音乐，更多地是以它们所抒发的愉悦欢欣、亲切感人的情绪和氛围，以及它们巧妙精致的形式而给人以美的感觉，然而却也不能因此就说这些音乐与真、善没有关系。其实，在这些音乐中所体

现的对生活的热爱、对美的追求以及其中所流露的真情实感，不也在一定程度上反映了人们对真、善、美的追求和向往吗？正因为真和善更多地关系到音乐美的内涵，关系到音乐反映社会生活的本质，因此形式美论绝口不提音乐美与真、善的关系。然而在我们看来，只有从真、善、美统一的观点来认识音乐的美，才能从根本上解决音乐美的形式与内容的统一这一音乐美学中最基本、最核心的问题。

从美学的观点来看，美的表现方式和形态是多种多样的，在形式美与内容美的关系上也存在着不同侧重的情况。一般来说，自然美更侧重于形式美，主要以它的感情特征直接引起人们的美感。比如一朵花的形状、色彩，一棵树枝繁叶茂的姿态等，虽然人们也可能在长期的社会实践过程中赋予自然美以某种精神内涵，如松树的高风亮节，荷花的俊美纯洁，虎和雄狮的伟岸与力量等，然而，就自然美本身来说，它的形式美毕竟是更为基本的方面。而社会美，特别是作为社会主体的人的美，虽然也是外表形象与内在气质的统一，然而一般来说，它的内在美要重于外表美，人们常说的"徒有其表"、"金玉其外，败絮其中"，就是指如果人仅有外表形象的美，而没有内在气质的美，还不能算作是真正的美。相反，充实的内心世界，美好的行为、言语和风度却可能弥补某些外表的缺陷。那么，包括音乐美在内的艺术美又如何呢？许多美学家倾向于认为形式美与内容美的完美结合与高度统一应是艺术美的根本法则，我们是赞成这一观点的。形式美与内容美是构成艺术美,其中包括音乐美的不可或缺的两个方面。艺术之为艺术，音乐之为音乐，它的形式美无疑是非常重要的，如果一部艺术作品或音乐作品没有富于创造性的、独具艺术魅力的形式，那就不成其为艺术，不成其为音乐。然而，艺术美、音乐美

却又并不是单纯的形式美，只有当形式美与它所表现的内容美紧密结合在一起，二者成为不可分割的统一体的时候，才能构成真正的艺术美和音乐美。至于说有一部分艺术作品，也包括一些音乐作品，更侧重于形式美，这种情况是存在的。这些作品的内容比较淡薄，给人印象更深的是它们的形式美。就音乐来说，例如欧洲一部分比较古老的复调音乐，在结构规律上给人的感觉往往与建筑十分相似，它们吸引人的地方主要不在于这些作品主题素材的本身，而在于由复调的巧妙结合所显示的音响结构的形式美。还有现代一部分以追求形式美为目的的音乐作品，例如亨德米特所写的一部钢琴曲集《音的游戏》，副题是“对位法和调功能以及钢琴奏法练习曲”也表现出类似的特点。对于这种情况我们必须看到：第一，这些音乐作品的形式技法虽然非常讲究，然而由于内容因素的淡薄，大大降低和损害了它们美的价值。究其原因就在于，音乐虽然如同黑格尔所说有它“最大的独立自足的可能”，“可以满足于音乐的纯音乐领域以内的配合、变化、矛盾与和解的独立自足的过程”，然而这毕竟不是作为一种艺术的音乐的本质特征的表现，它们还“不能算是真正的艺术”①。第二，对于脱离内容的单纯的形式美的过分追求，也有导致对形式美本身造成损害的危险。欧洲古代复调音乐某些向倒影、蟹行以及蟹行倒影等过于繁琐的形式规则的发展及其衰落，现代某些以单纯的音响拼凑为目的的音乐流派的门庭冷落，都是由于脱离内容，把音乐艺术变成单纯的音响游戏以至机械的音响组合，从而造成不良后果的例证，它们不仅违背了音乐美作为一种艺术美必须把形式美与内容美结合起来的基本准则，而且也造成了对形式美自身

---

① 黑格尔：《美学》第三卷上册，商务印书馆1979年版第344页。

的损害。

这里，我们还不能不提到苏珊·朗格的关于"'有意味的形式'是各类艺术的本质"，和"美是有表现力的形式"这一颇有影响的学说。朗格与汉斯立克不同，她认为包括音乐在内的艺术都是表现性的艺术，是表现人类情感的艺术。如同朗格所说："音乐的作用不是情感刺激，而是情感表现"，"音乐对于他（指作曲家——引者注）来说是一种符号形式，通过音乐，他可以了解并表现人类的情感概念。"① 如果问题只讲到这里，或许会使人觉得朗格的观点和我们是完全或基本上一致的。然而，她的进一步论述，却使我们了解到她上面的论述是基于这样一个理论前提的，那就是音乐作为一种艺术符号，它只具有自身的意义而并不传达超出它自身以外的意义，它"并不把欣赏者带往超出了它自身以外的意义中去。"② 这样，朗格在艺术的形式与内容及其相互关系这一根本问题上，与汉斯立克的形式内容同一论又相当接近，她所说的音乐的意味与表现，基本上仍不超出形式的范畴，所谓情感的表现也只不过是情感形式与概念的表现，与情感内容以及情感所赖以产生的社会生活并无关系。她所说的"有意味的形式"，或"有表现力的形式"，与我们所说的形式与内容的高度统一的含义并不相同。朗格的艺术美论自身是存在着矛盾的，她一方面认为艺术是表现情感的，另一方面又认为这情感是浸透于形式之中，其意味并不超越于形式之外，因此她把艺术称之为"有意味的形式"，这样她又比较接近于形式美论。因此，我们只能在有限的意义上借鉴朗格的观点，那就是当我们从形式的角度来论述艺术美以及音乐美的时候，不是把形式看作是一种单纯的形式，而是作为一·

① 苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社1987年版第38页。

② 苏珊·朗格：《艺术问题》，中国社会科学出版社1983年版第128页。

种"有意味的形式"、"有表现力的形式"，在这一点上朗格的理论是有它的价值和意义的。然而，我们却并不赞成把朗格的理论作为我们对于艺术美和音乐美的基本立论，因为朗格的理论不仅把着眼点基本上放在形式方面，而且更重要的是，在对于包括音乐在内的艺术本质，特别是对于艺术和社会生活的关系的看法上和我们是很不相同的。

总之，关于音乐美的本质，我们的基本看法是，它是优秀的音乐所具有的美的品格和意味，即美的品味。这种美的品味是主客观结合的产物，即它是音乐家通过富于个性的能动创造，把现实生活，特别是人的思想情感的美加以集中、提炼和升华，并运用富于独创性的音乐形式予以体现的结晶。和其他艺术相比较，音乐的美更多地是客观因素消融在主观因素之中，即客观现实的美更多地是以音乐家心理体验的形式转化为音乐艺术的美。音乐的美存在于音乐的形式与内容的高度统一之中，音乐的形式美是构成音乐美的重要方面，然而它并不是音乐美的全部。音乐美就它的存在方式来说，是形式美与内容美的高度统一，是真、善、美的完美结合。

四、音乐美的特征

1.音乐美蕴涵在艺术化的声音组合之中

音乐是声音的艺术，音乐的美是通过艺术化的声音组合表现出来的，任何音乐美都蕴涵在艺术化的声音组合之中，这和其他艺术是很不相同的。绘画通过色彩和线条表现它的美，文学诗歌通过语言文字表现它的美，舞蹈通过人体动作表现它的美，只有音乐是通过艺术化的声音组合来表现它的美，这构成了音乐美区别于其他艺术美的最基本的特征。

首先，音乐的声音是艺术化的声音，无论是人的歌唱，还是

各种器乐，都是人依据美的规律加工过的艺术化的声音，也即乐音。它既不同于自然性质的日常音响，也不同于人的语言音调。虽然在某些音乐作品中运用了自然音响或语言音调，但一般都是经过了某种程度的艺术加工，并且是作为一种特殊的表现手段结合在音乐艺术的整体之中的。例如说唱音乐及歌剧中的宣叙调，器乐音乐中对自然音响的模拟等。至于有些现代派音乐，例如具体音乐、噪音音乐那又当别论。虽然这类音乐的作者也有其创作构思，其中某些手法也可能为造成某种特殊的音响效果在音乐中偶尔加以利用，但是由于这类音乐所使用的全部或基本是日常音响与噪音音响，完全排除了音乐美的基本要素——乐音及其节奏规律，因此，从美学的观点来看，这类音乐并不能算作是美的音乐，只不过是一些并不成功的试验。

有的美学家提出可以把音乐的美分为单纯感觉美与综合形式美。① 所谓单纯感觉美是指声音的美，特别是音色美。例如小提琴的柔美清纯，大提琴的浑厚深沉，小号的刚健明亮，双簧管的田园风味等，各自都有不同的音色美。这种单纯感觉美的意义在于，一方面是它自身具有声音美的感性特点，另一方面又是综合形式美的组成要素。然而，单纯感觉美还不是真正的音乐美，因为它还不具备构成艺术化的声音组合这一音乐美的基本特征。真正的音乐美，从表现形态上说，只能是综合形式美，即根据音乐艺术的规律，把声音，主要是乐音，组合为具有艺术表现力的音乐完型(Gestalt)。例如，旋律的美就是一种综合形式美，它根据音乐的艺术规律把高低、长短、强弱、快慢不同的乐音组合为具有表现力的音乐旋律，构成独立的音乐作品或大型音乐作品发展的基

---

① 参见日本音乐学家渡边護著《音乐美的构成》，音乐之友社，1977年出版。

础。在旋律美的基础上构成的和声美与复调美也具有综合形式美的特性。和声美是通过和声性的纵向组合与横向连接，赋予音乐以功能性的发展动力与色彩性的和声美。复调美则是通过主题旋律之间的对比、模仿、追逐等形式，构成多层次的富于动力性的音乐美。典型的综合形式美是融旋律、和声、复调等多种音乐因素为一体的音乐形式美，它通过多种音乐因素及其艺术组合，形成为具有对比统一、平衡协调关系的千姿百态的音乐形式美。

从音乐艺术的特征来说，它的任何一种内涵表现都离不开声音的艺术组合，它的任何形态与范畴的美都蕴涵在声音的艺术组合之中，不仅是单纯以声音为表现手段的器乐音乐如此，即使是综合性的音乐体裁，如歌曲、歌剧、舞剧等，由于结合着歌词、戏剧情节与舞蹈场面等非音乐因素，体现着由多种因素构成的综合美，然而，它们之所以成为一种音乐艺术美，最主要的还是由于音乐的声音美在其中起着主要作用的缘故。总之，各种形态和范畴的音乐美无不是通过艺术化的声音组合表现出来的，它既构成了音乐美的外部形式，又内涵着音乐美的艺术表现，这可以说是音乐美区别于其他艺术美的第一个特征。

2.音乐美是心灵——情感美的集中体现

上述第一个特征，主要是就音乐美的形式方面说的，而关于音乐美的内涵方面的特征，正如我们多次表述的那样，由于音乐的非语义性和非具象性的特点，它的内涵美特别是在对人的心灵——情感活动的表现中显示出来的。古今中外许多哲学家、美学家、音乐家对此做了大量而充分的论述。

中国古典乐论《乐记》中记述："凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声；声成文，谓之音。"① 这可以说是音乐美学史上关

① 吉联抗译注：《乐记》，人民音乐出版社1980年版第3页。

于这个问题的较早而且是至为精当的论述。德国诗人、音乐理论家舒巴特在《关于音乐美学的思想》一书中说："人的心同时也是大音乐家的共鸣板，如果心不起作用，那么音乐家永远也不可能创造出伟大的东西来。"① 黑格尔对此曾做过非常精彩而确切的论述，他说："音乐的独特任务就在于它把任何内容提供心灵体会，并不是按照这个内容作为一般概念而存在于意识里的样子，也不是按照它作为具体外在形象而原已进入知觉的样子或是已由艺术恰当地表现出来的样子，而是按照它在主体内心世界里的那种活生生的样子。分配给音乐的艰巨任务就是要使这种隐藏起来的生命和活动单在声音里获得返响，或是配合到乐词及其所表达的观念，使这些观念沉浸到上述感情因素里，以便重新引起情感和同情共鸣。"② 这些论述充分表明，就音乐美的内涵来说，最主要地是显现于对人的心灵——情感活动的表现之中，对现实美，即社会美与自然美的反映更多地是通过人的心理体验与情感态度的表现来实现的。音乐美的这一特征，构成了它与其他艺术美的又一个重要区别。绘画的美固然也表情，然而它必须通过由线条和色彩构成的客体形象来表情，这样它的表情性就比较间接，而且由于绘画是静止的艺术，它的表情只能是瞬间的，不能像音乐那样在变化发展中充分展示人的心灵——情感的美。戏剧的美是综合艺术的美，它的表情是在戏剧情节的展开中，通过人物的语言和行动体现的，这样它的表情性就必须与其他因素相结合，而不像音乐那样专注与纯净。舞蹈艺术是抒情的，然而它是以人的形体动作作为其形象特征的，这样它的表情性就不能不受到某些限制，而且它的抒情性在很大程度上还需要音乐的烘托和补充。而音乐则

① 舒巴特：《关于音乐美学的思想》(廖乃雄译稿)。

② 黑格尔：《美学》第三卷上册，商务印书馆1979年版第344页。

不同，它既不需要客体形象作依托，也不受人的形体动作的限制，特别由于音乐的律动起伏与情感的发展变化之间的必然联系，由于音乐的声音对于人的情感的强烈作用，使得音乐在表现人的心灵——情感美时就更纯粹、更自由、更内在、更集中并且更动人。情真而意切构成了音乐美的又一重要特征。

对音乐美的这一特征的进一步考察，我们还会发现在对人的心灵——情感美的表现中蕴涵着音乐美的多种形态与范畴。《乐记》论称："乐者，音之所由生也；其本在人心之感于物也，是故其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啴以缓；其喜心感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声和以柔：六者非性也，感于物而后动。"① 黑格尔说："在这个领域里音乐扩充到能表现一切各不相同的特殊情感，灵魂中一切深浅程度不同的欢乐、喜悦、谐趣、轻浮任性和兴高采烈，一切深浅程度不同的焦躁、烦恼、忧愁、哀伤、痛苦和怅惘等等，乃至敬畏崇拜和爱之类情绪都属于音乐表现所特有的领域。"② 柴科夫斯基也曾说过："从本质来说，内心的感受借音响而流露，就像抒情诗人以诗句述怀一样。区别仅仅在于，音乐具有更加无比强大的手段和细致的语言去表现千百种不同的内心情绪因素。"③

音乐美的情感内涵不仅非常之丰富和细腻，而且还可以多层次、多侧面地加以组合，构成一幅幅心灵——情感美的音乐图画。以莫差特烩炙人口的名作《弦乐小夜曲》为例，第一乐章快板，坚强有力、明朗乐观；第二乐章行板，轻柔而富于浪漫气息；第三

---

① 吉联抗译注：《乐记》，人民音乐出版社1980年版第34页。

② 黑格尔：《美学》第三卷上册，商务印书馆1979年版第345页。

③ 萨姆·摩根斯坦：《作曲家论音乐》，人民音乐出版社1986年版第143页。

乐章小快板，小步舞曲，轻快活泼；第四乐章回旋曲，充满青春活力。四个乐章组合成为一幅人类生命律动的多层次、多侧面的音乐画面，把心灵——情感美表现得畅快淋漓、玲珑剔透。舒柏特的《未完成交响曲》则展现出另一幅人类心灵——情感美的画面。这首交响曲优美动人的旋律，新颖自由的形式，都紧紧围绕着表现作品主人公内心世界矛盾的两个方面来加以展开。压抑和痛苦构成了这部交响曲的情感基调，然而亲切、抒情和对美好生活的渴求却同时贯穿其中。内心情感的矛盾冲突的对比性表现，更加突出了这部交响曲抒情性的特征。

对人类心灵——情感美的表现，是音乐美的基本特征之一。这一特征使音乐美成为最内在、最纯净、与人的心灵最能直接相通、最为耐人寻味的一种艺术美。

3.音乐美是现实动态美的反映

音乐是时间的艺术，它的一切美的表现都是在时间过程中以乐音运动的形式进行的，这就决定了它特别把现实中的动态美作为自己的表现对象这一特征。

运动是世间一切事物的根本法则，运动包含着矛盾与冲突，秩序与和谐，显示着生命跳动的脉搏和情感的流程，音乐正是在对现实的诸种动态美的艺术表现中显示着它自身的美。古希腊哲学家亚里斯多德最早注意到运动在音乐表现中的作用。他说："节奏和乐调不过是些声音，为什么它能表现道德品质而颜色香味却不能呢？……因为节奏乐调是些运动，而人的动作也是运动。"①

首先，音乐之所以特别善于表现人的情感，在很大程度上是由于二者在运动形态上的契合与同构关系。它们都存在着高低的

① 亚里斯多德：《问题篇》，转引自朱光潜《西方美学史》上卷，人民文学出版社1963年版第63页。

起伏，节奏的急缓，力度的强弱以及色彩的浓淡等，也正因为如此，才为音乐以比拟的方式表现人的情感运动提供了充分的可能性。悲痛激越的管子曲《江河水》、深沉抑郁的二胡曲《病中吟》、欢快喜庆的筝曲《闹元宵》、优美抒情的民族管弦乐曲《春江花月夜》等乐曲，之所以能把不同情境下的诸种情感表现得那么深刻细腻、真挚动人，最重要的原因就在于这些乐曲出色地运用了音乐与情感之间的动态比拟。

其次，音乐虽然不能像绘画那样对客体形象进行描绘，也不能像文学那样通过语言文字来描写客体形象，但是它却能以自己的特长揭示客体对象的运动态势，通过音乐的律动起伏来揭示客体对象的生命运动。所谓音乐的造型与描绘，主要是对客体对象的运动形态的表现，并且和内在的情感表现密切结合在一起，从而使音乐对客体运动美的表现含有浓厚的抒情意味。例如，穆索尔斯基的《图画展览会》之所以成为一部出色的音乐图画，在很大程度上是由于它非常准确和巧妙地把握了乐音运动形态与客体运动形态之间的同构关系，并且深刻地表达了客体运动的内在情调。其中《牛车》是通过具有浓郁俄罗斯民间韵味的悠长歌调，以及与之相伴随的缓慢而均匀的节奏律动，展现出牛车在广阔的俄罗斯原野上缓慢而滞重地向前移动的景象，并且透露出世代生活在这里的人们对这片故土的深沉而执著的爱。《未孵化的鸟雏的舞蹈》则以非常富于动感的音调和节奏，活现出鸟雏生命的跃动和雀跃欢悦之情。对现实的动态美的表现，也是中国传统音乐的一个重要特色。古代琴曲《流水》、《酒狂》，近代广东音乐《赛龙夺锦》、《雨打芭蕉》、现代乐曲《彝族舞曲》、《庆丰收》等，都是把现实中自然的与社会的动态美加以概括和集中，并且提炼加工为情景交融、声象并茂的音乐佳作。

对于现实动态美的能动反映和艺术表现，不仅使音乐美区别于绘画、雕塑等静态艺术美，而且由于音乐音响运动的单纯性，也使它区别于戏剧等其他综合性的动态艺术美。它一方面为音乐表现社会生活提供了丰富的可能性，同时也显示出音乐作为一种动态美的基本特色。

第二节　音乐美的形态与范畴

音乐美不是单调一色的，而是极为丰富多采的，同时，音乐美又不是固定不变的，而是在不断发展、充实和完善着的。同是音乐美，其形式、样态各不相同，风格、神韵各异其趣。音乐美在其历史的发展中，表现为不同的形态与范畴，研究音乐美还必须涉足这一领域，才能充分、深刻地揭示它的绚丽多姿和诸种风韵。有些音乐美学著作曾经论述到这方面的问题，然而大都是把音乐美的形态与范畴放在一起论述。例如，日本音乐学家野村良雄在其《改订音乐美学》一书中，参照德国音乐学家安许茨（T·Anschütz）的论述，对音乐美的范畴做了如下划分：（1）喜悦与悲哀；（2）崇高与平凡；（3）深刻的与游戏的；（4）收束的与开放的；（5）逻辑的与直观的；（6）有秩序的与混乱的；（7）阿波罗式的与浮士德式的；（8）乐观的与悲观的；（9）内向的与外向的；（10）主动的与被动的。此外他还举出抒情诗式的，叙事诗式的，戏剧性的等属于诗意范畴的东西，还有作为这些东西的混合体的悲剧性的、喜剧性的，或反复无常的、变态的、奇异等许多种。这虽然可以说是关于音乐美的范畴的详尽的、包罗万象式的划分，然而却使人感到过于简单平列，在划分的逻辑上似乎也不够清晰，有的似从音乐的内涵美方面，有的似从音乐的形式美方

面，有的则似从音乐的风格等多种角度进行划分，这样反而使人对音乐美的形态与范畴究竟是怎样的发生了疑问。本书拟根据美学中对美的范畴的传统划分方法，并结合音乐美的特征，提出从形态与范畴两个角度对音乐美加以划分。所谓形态是对音乐美的外部样式所做的划分，它和音乐的形式与体裁密切相关；所谓范畴则是对音乐美的内在性格所做的划分，它和音乐的表情性质密切相关。

一、音乐美的形态

音乐美的形态主要是指由音乐的体裁和形式，即由音乐的外部形式所表现出的美的样态。从音乐发展的历史来看，音乐美最初都表现在综合性的音乐体裁中。无论中外，歌与诗，歌与舞的结合，以及诗、歌、舞三位一体的综合艺术形式都出现得较早。最初的器乐基本上是作为伴奏出现的，只是在后来才逐渐发展成为独立的音乐样式，并且多是歌曲式的器乐小品或是在舞曲基础上构成的组曲。奏鸣曲式的出现，标志着独立的器乐音乐走向成熟，在此基础上发展起来的交响套曲，使器乐音乐成为可与声乐相抗衡的音乐领域。在欧洲浪漫乐派与民族乐派时期，标题音乐获得较大发展，这是和当时扩大表现范围，使音乐更紧密地与现实生活相结合这一美学要求相联系的。与此同时，综合性的音乐体裁仍在继续发展，它的最高体现是熔音乐、戏剧、文学、舞台美术为一炉的歌剧与戏曲艺术。从音乐发展的历史趋势来看，我们大体上可以把音乐美的形态划分为：综合性音乐体裁的美、标题音乐的美与无标题音乐的美这样三种形态。

1.综合性音乐体裁的美

又可分为歌曲美与歌剧美。歌曲是贯穿音乐发展全部历史，并且是最具群众性的音乐形式。从美的形态来分析，歌曲美属于

综合艺术美。它包括：

（1）音乐美。主要是歌唱旋律的美，它在歌曲的综合艺术美中起统率的作用，并构成歌曲美的主体，用来集中传达歌曲的情感与精神内涵，表达人对现实生活的内心感受。

（2）伴奏美。主要作用是对歌唱旋律进行烘托和渲染，优秀的歌曲伴奏还能表达旋律美所不能表达的意境和形象，收到相得益彰的艺术效果。例如，舒柏特的歌曲伴奏就具有这样的特点。当然，并不是所有的歌曲都有伴奏，也并不是所有的歌曲伴奏都具有这样的特点。因此，伴奏美在歌曲艺术美中只能属于次要的地位。

（3）诗词美。即歌词的遣词造句和表达形象与意境的美。它的作用在于以言简意赅、形象生动并且适于歌唱的语言把歌曲所要表现的生活内容、它的形象、意境和思想具体地揭示出来。它是歌曲综合美不可缺少的组成要素。

歌曲美既是综合艺术美，那么就要求它在充分发挥各种美的要素的功能的前提下，特别注意旋律与伴奏，歌曲与唱词的结合，把各种美的要素综合起来，使它们的相互协调，密切配合，共同构成歌曲艺术的综合美。

歌剧美，与歌曲美同样属于综合艺术美，然而它是音乐美与其他艺术美在更大范围内的综合。即，它是把音乐与戏剧、诗词、舞蹈、舞台美术等多种艺术美有机地加以综合，使其相辅相成，交相辉映，给人以多方面的美的感觉的综合艺术美。歌剧综合美的特殊性在于，它是在各种单项美的结合中所获得的一种综合性的美。它一方面要充分调动各种艺术的表现性能，显示出不同艺术门类的单项美的光彩，另一方面又要把音乐（声乐与器乐）、戏剧（剧本和表演）、文学（剧诗和台词）、舞蹈、舞台美术等熔于

一炉，形成为综合性的歌剧艺术美。

在组成歌剧艺术美的多种要素中，最主要的是音乐美与戏剧美。对于这两种要素在歌剧中的地位与作用，历来是有不同看法的。有的强调歌剧是音乐作品，认为音乐是歌剧的最基本的表现手段，其他只起从属作用。有的强调歌剧是戏剧作品，认为戏剧情节是歌剧的主体和基础。总之，人们强调的重点是有不同的。然而在我们看来，歌剧与一般的音乐作品或戏剧作品都不相同，过分强调某一方面，都可能造成对歌剧美的独特性，即音乐与戏剧相结合的综合美的损害。如上所述，歌剧的综合美，就其构成来说主要是音乐美与戏剧美，歌剧美的特质正是在有机地综合了音乐与戏剧的单项美的基础上产生的。

歌剧音乐不同于纯音乐的主要之点，就在于歌剧音乐的戏剧性。它不能像纯音乐那样独立自在地发展，而必须把表现规定情境中的人物性格和戏剧气氛作为自己的中心任务。在西方歌剧史上立志改革的人物，都强调音乐必须服从歌剧艺术的整体，服从于戏剧情节和人物的需要。格鲁克认为，歌剧音乐的真正使命是“和诗相配合，以便加强情感的表现”。他说：“我曾努力限制音乐，让它的表现手段跟随剧情的发展而起到符合诗意的真正的功能，不让多余无用的装饰去打断或抑制表演。”① 为此他对歌剧进行了改革，删去了咏叹调中不必要的炫技的段落，并且使歌剧的序曲成为预示剧情的有机部分，而不再像从前那样脱离歌剧的整体构思。瓦格纳成功地创造了他的音乐剧，他把音乐与戏剧紧密地结合起来，强调“戏剧音乐中的每一小节，只有在能说明剧情

---

① 引自约瑟夫·马克利斯著《西方音乐欣赏》，人民音乐出版社1987年版第475页。

的某些内容或表现人物的特征时才有理由存在。"① 中国戏曲艺术中所强调的唱、作、念、打的统一，中国新歌剧中音乐与戏剧情节、文学唱词的紧密结合，都说明歌剧艺术美的第一个美学原则是，歌剧中所包含的各种美的因素都必须服从于统一的戏剧构思，服从于刻画人物性格与推动情节发展的需要，以构成歌剧的综合艺术美。

当然，另一方面也决不可忽视音乐美在歌剧美中的特殊作用。既为歌剧，它不同于话剧与其他戏剧的最主要之点就在于音乐在其中所发挥的作用。音乐美是歌剧美的灵魂。如果一部歌剧没有或缺少音乐美，那么可以肯定地说它决不是一部成功的歌剧。歌剧主要是通过音乐，通过它的咏叹调、宣叙调、重唱、合唱、乐队音乐来刻画人物性格，造成环境气氛，以推动戏剧情节的发展。在西方歌剧史上曾做出过重要贡献的作曲家格鲁克、莫差特、瓦格纳、威尔第、柴科夫斯基、普契尼等，首先都是由于他们在音乐上具有非凡的独创性，突出地发挥了音乐在歌剧中的作用，从而取得了杰出的成就。在中国的戏曲艺术中，音乐同样占有突出的地位，并且是各戏曲剧种相互区别的主要标志。《白毛女》之所以成为中国新歌剧的奠基性的成功之作，最主要的原因就在于它改变了"话剧加唱"的原有状况，不仅加强和丰富了歌剧中的音乐成分，并且使其成为贯穿全剧的主要线索，在刻画人物性格，发展戏剧情节上发挥了前所未有的作用。后来，《草原之歌》、《洪湖赤卫队》、《阿依古丽》、《伤逝》等新歌剧的成就，也首先表现在音乐创作上的新发展。

关于歌剧综合美还必须谈到的是，由于歌剧种类的不同，如

① 引自约瑟夫·马克利斯著《西方音乐欣赏》，人民音乐出版社1987年版第156页。

正歌剧、抒情歌剧、喜歌剧、轻歌剧等，它们所内涵的音乐美的品味也各有不同。有的比较突出音乐的崇高美或悲剧美，如正歌剧；有的比较强调音乐的抒情美，如抒情歌剧；有的比较强调音乐的诙谐、幽默与欢乐美，如喜歌剧与轻歌剧。构成歌剧美的多种成份，如戏剧、音乐、舞蹈、舞台美术等，在不同的歌剧类型中有不同的运用。在大型歌剧中不同的幕、场、景中各种成份的作用也各不相同。有些场面以独唱与重唱为主，有些场面以管弦乐与合唱为主，有些场面以舞蹈为主，而有些场面则以乐队配合灯光布景等舞台效果为主。

总之，歌剧美是以音乐美与戏剧美为其基本要素，综合了多种艺术的美，并在听觉的时间流程与视觉的空间移动中，构成极为丰富多彩、千变万化的美的境界。歌剧美闪烁着单纯音乐美所不具有的综合美的光彩。

2.标题音乐的美

标题音乐作为音乐美的形态之一，是自古就有的。中国早在先秦时代就有关于琴曲《高山流水》的传说。有的学者考证，西方最早的标题音乐是公元前582年萨卡多斯的《阿波罗同蟒蛇的格斗》。在西方音乐发展的某些历史时期，如浪漫乐派、印象乐派和民族乐派时期，由于当时的美学观念更倾向于把音乐与客观现实生活以及其他文学艺术更密切地结合起来，所以标题音乐得到了特别的强调。对标题音乐的重视，是中国民族音乐最重要的传统之一。它较之西方更具有历史的一贯性与普遍性。下面，拟对标题音乐的美作这样几点概括：

首先，标题音乐总是与某种标题内容，或内心情感，或自然景象、或生活风格，或戏剧情节相联系。标题音乐有些直接取材于现实生活，而有些则取材于文学、诗歌或戏剧作品。李斯特在

一篇文章中曾谈到:"在《爱格蒙特》里，我们发现了一个现代的先例：这位伟大作曲家直接从一位伟大诗人的作品中获得灵感。"① 音乐与文学的结合成为浪漫乐派的重要特征，它也为后来的民族乐派所继承，有许多文学名著启发了作曲家的灵感，成为标题音乐的创作题材。李斯特的《塔索》、柴科夫斯基的《罗密欧与朱丽叶》就是有代表性的作品。

第二，标题音乐的美从其精神内涵来说，主要表现为情景交融、以情为主。勿庸讳言，对于用音乐来描绘客体形象的可能性以及它的效果，人们的看法以及对它强调的程度是不一致的。有些音乐家，特别是浪漫乐派的作曲家是比较强调音乐的描绘性效果的。柏辽兹在谈到用音乐来描绘那些只有用眼睛才能看到的现象时说道:"绘画从来不能利用音乐的长处，而音乐却能利用绘画的长处：它能用它所独有的手段使人得到完全像绘画艺术所给人的感触。"② 舒曼说:"一般地说，器乐在描写内心思想和外界事物方面可以达到怎样的程度，对于这个复杂的问题许多人的看法都过于保守了。当然，如果以为作曲家展开纸拿起笔，都是打算表现、叙述或描绘某个事物，那自然是错误的想法。不过也不能把外界事物的印象或影响作用估计得太低。"③ 李斯特曾以热情的笔调盛赞门德尔松为《仲夏夜之梦》写的音乐，他说:"没有一位音乐家能像他那样在第三间奏曲——一种没有歌词的优美的管弦乐曲——中把恋人间微妙而又时常令人窘迫的情感完美地化为音乐。没有一位音乐家能像他那样，描绘出彩虹的绚丽和小精灵们

① 萨姆·摩根斯坦编：《作曲家论音乐》，人民音乐出版社1986年版第92—93页。

② 柏辽兹：《论音乐中的模仿》，引自《音乐译文》1959年第2辑第74页。

③ 舒曼：《论音乐与音乐家》，音乐出版社1960年版第81页。

身上的贝母闪烁的光泽，捕捉住盛大婚宴的辉煌格调。"①拉赫玛尼诺夫在称赞里姆斯基-科萨科夫管弦乐的描绘效果时说："在里姆斯基-科萨科夫的作品里，人们对他的音乐想要表达的'气象的'情景从无丝毫的怀疑。如果是一场暴风雪，雪花似乎从木管和小提琴的音孔中飞舞地飘落而出；阳光高照时，所有的乐器都发出眩目的光辉；描写流水时，浪花潺潺地在乐队中四处溅泼，而这种效果不是用廉价的竖琴刮奏制造出来的；描写天空闪烁着星光的冬夜时，音响清凉、透明如镜。他是一个乐队音响的调色大师，我们现在仍然可以向他学习。"②印象派的音乐大师们在运用音响效果进行色彩描绘方面也做出了显著的成就。在标题音乐中，描绘性的美给人以气象生动、色彩斑斓的感受，它通过音乐音响反射出大自然与现实生活中五光十色的美。

然而，从音乐的根本性质来说，无论是标题音乐，还是无标题音乐，总是以抒情性为主的。描绘本身虽然可以构成音乐美的组成部分，然而它的音乐效果总是比较外在和表面的，它在音乐中的作用其实是对抒情的补充，描绘是为了更好地抒情。法国作曲家莱修埃尔说："音乐以其影响的魔力，在一定程度上，能描画出想画的一切。……但是作为音乐所固有的特点，乃是表达与人心联系最紧密的感情"。③贝多芬曾说，他的田园交响曲"感受多于书画"，他为此强调指出："田园交响曲不是绘画，而是表达乡间的乐趣在人心里所引起的感受，因而是描写农村生活的一些感觉。"④正是主张通过音乐进行描绘的柏辽兹，在为使直接模仿不

---

① 萨姆·摩根斯坦编：《作曲家论音乐》，人民音乐出版社1986年版第94页。

② 萨姆·摩根斯坦编：《作曲家论音乐》，人民音乐出版社1986年版第194页。

③ 莱修埃尔：《音乐见解》，引自《法国十九世纪音乐美学》(杨洸译稿)。

④ 《贝多芬札记》(1807、1808年)，引自《音乐译丛》第4辑第149页。

失其感染力所提出的几个条件中指出："永远不要以物理的模仿代替感觉的模仿（表现），也就是说，不要在充分展开戏剧性情节和只应表现强烈感情的时候，来显示对鸡毛蒜皮的造型效果。"①

作为标题音乐精神内涵的美，描绘性是占有一定地位的，这是它与无标题音乐不同的地方，然而音乐美的基本规律决定了这种描绘性总是与抒发人的心理感受与情感态度密切结合在一起的，并且主要是作为一种衬托来突出标题音乐中所着力抒发的人在客观世界具体情境中的心理感受。

第三，标题音乐是根据一定的题材内容写的，标题音乐的形式的选择和变化，不仅受标题构思的制约，而且许多就是从题材内容中孕育出来的。如果说在无标题音乐中形式美的规则占据着支配地位，情感内容的表现受到这种形式美的制约并统一于其中的话，那么在标题音乐中形式美的支配地位则让位于标题构思的表现原则，并在对题材内容充分表现的基础上达到二者的统一。正因为如此，标题音乐的结构形式往往更为自由和多样，它根据标题内容的需要，灵活地运用和改变着传统的曲体结构形式，并且创造出新的曲体结构形式。李斯特在其标题交响诗《前奏曲》中综合运用了奏鸣曲、变奏曲和套曲原则，肖邦第四叙事曲则是变奏曲与奏鸣曲原则的结合，而柴科夫斯基取材于但丁神曲的交响诗《弗兰切斯卡》，则根据表现题材的需要运用了发展的三部曲式，其中第二部又采用变奏原则来描写弗兰切斯卡的故事。根据标题与题材内容的需要，在把不同的曲式原则加以综合运用的基础上，产生了交响诗、幻想曲、幻想序曲、狂想曲、叙事曲等许多新的音乐体裁，为标题内容的表现提供了更加丰富的可能性。标

---

① 柏辽兹：《论音乐中的模仿》，引自《音乐译文》1959年第2辑第76页。

题音乐中的题材内容为新的音乐体裁与形式的创造提供了可能性，柴科夫斯基在回答关于他的创作是否拘泥于已有格式的提问时曾说:“声乐(这里一切都靠着歌词)和幻想曲(如《暴风雨》和《弗兰切斯卡》)你却可以创造自己的形式。”

第四，关于如何对待标题音乐的问题，从历史上看人们也是有不同看法的。这里我们且不说那种主张音乐是绝对自律的观点，因为它完全排除了把标题音乐列入音乐美的形态与范畴的任何可能性。而仅就从美学观点和具体写作上支持标题音乐的人来说，他们对标题音乐中标题的作用，以及对标题的解释上也是有所不同的。柏辽兹在他的《幻想交响曲》于巴黎演出前，曾亲自散发了两千份乐曲解说，希望通过对自己的表现意图的介绍，为人们欣赏这部交响曲提供一些启示，然而他的这一举动却受到了门德尔松的讥讽。里姆斯基-科萨科夫关于他的交响组曲《舍赫拉查达》的标题解释是很值得人们回味的一段历史往事。这部交响组曲的初版乐谱，每一乐章都有自己的名称:“大海与辛巴德的船”，“卡伦得王子的神怪的故事”，“王子与公主”与“巴格达的节日和矗立有青铜骑士造像的峭壁的船”。然而在以后的各版中作曲家却把它们删掉了。作者曾这样来解释他的这种改变，他说:“我认为不宜在我的作品中寻求过于明确的标题，因为以后在印行新版时，我甚至取消了每一个乐章前的名称所包含的对这个乐章的暗示……在创作《舍赫拉查达》的时候，我采用了这些提示，不过是希望把听众的幻想略为引导到我自己的幻想所顺沿发展的那条道路上，让每一个人都自由地想象更详细的和个别的细节，我只是希望听众，如果他们喜欢我这部作为交响音乐的乐曲的话，那末就会得出这样的印象：这是一个叙述某些数量繁多而又各色各样的神奇事迹的东方故事，而不单是用所有四个乐章的共同主题创作出来

并加以连续演奏的四首乐曲。"①里姆斯基-科萨科夫的做法清楚地表明了他对标题音乐的美学观点，即，在最富于描绘性的标题音乐中，标题所提示给人们的仍然只是一些富于概括性的形象提示，如果企图从中寻求过于明确的标题，过于具体的情节，那就不仅会限制欣赏者的想象，而且有可能导致对音乐艺术特性的忽视，把音乐的表现等同于文学戏剧的描写。

总之，我们一方面必须看到标题音乐特殊的美学意义，看到它与现实生活以及其他文学艺术更为具体而广泛的联系，看到它更易于广大听众所接受的特性，因此它作为一种音乐美的形态自有其独立的存在价值，对它的任何排斥与贬低都是没有道理的。另一方面也要看到，标题的意义只是在于向听众提示作曲家总的标题构思，表明音乐与现实生活或文学戏剧的题材内容的联系，而标题音乐对这些题材内容的表现却必须遵从音乐自身的艺术规律，它既不能像文学戏剧那样做具体细节的描写，也不能像绘画那样进行视觉性的形象描绘。情节表现和形象描绘的概括性和象征性，情感表现和心理刻画的具体化和可感性，构成了标题音乐创作的基本美学特征。

3.无标题音乐的美

有人又把无标题音乐称为纯音乐。我们认为，只有在这种意义上理解无标题音乐的"纯"才是正确的，即它既不需要像综合音乐体裁那样借助于歌词、戏剧与舞蹈等艺术手段，也不需要像标题音乐那样借助于文字标题，而只以音乐自身的手段来进行艺术表现。或许有人会问，只以音乐自身的手段能进行艺术表现吗？显然，这个问题是非常幼稚的。如果音乐不能通过自身的手段来

① 阿·索洛甫磋夫著:《里姆斯基-科萨科夫的交响乐作品》，音乐出版社1957年版第39—40页。

进行艺术表现，那么，它就没有权利作为一门独立的艺术存在下去。在我们看来，情况恰好相反。这正如作曲家拉罗所说："对一个音乐家来说，这个辽阔的世界自身之内，不用任何文字，就拥有它自己的诗歌与自己的戏剧。"① 这也正如作曲家门德尔松不无针砭地说："人们常常抱怨音乐的意义是这样含混不清；在听音乐的时候，人们究竟应该想些什么也很难说，但每个人都懂得文字。对我来说，情况恰恰相反。不仅全篇的演说是如此，个别的字句也是如此；我感到，和真正的音乐比较起来，这些演说，字句是这样地含混不清，模糊而易于误解，而音乐则用胜过文字的千百种美好事物来充实我们的心灵。一首我喜爱的乐曲对我表达的思想是不能用文字来说明的。这不是因为音乐太不具体，而是因为它太具体了。于是，我发现，每当我用文字来表达音乐的思想时，我感到有些好像是说对了，但同时又感到全部都说得不令人满意……。"② 的确，音乐作为一门独立的艺术，只能靠自身的手段来进行艺术表现，文字标题只不过是辅助的，它有时"好像是说对了"，有时又"说得不令人满意"。无标题音乐甩掉了文字标题，这样它就进入一个由音乐自身来进行艺术表现的自由而广阔的天地。那么，无标题音乐作为一种美的形态，它的特点表现在哪里呢？我们认为：

第一，无标题音乐的美是纯粹抒情的美。正如柴科夫斯基在谈到无标题音乐时所说："这纯粹是个抒情的过程。这是用音乐来倾诉激动的心灵。从本质来说，内心的感受借音响而流露，就像

① 拉罗致评论家瑞连的信，引自布隆汾编：《法国十九世纪音乐美学》（杨洸译稿）。

② 引自D·柯克：《音乐语言》，人民音乐出版社1981年版第19—20页。

抒情诗人以诗句述怀一样。"① 柴科夫斯基在致梅克夫人的信中还说到："在我的交响曲中，没有一个乐句不是我所深深地感觉到的，其中每一个音符都是我性格的最真挚的部分的回声。"② 这些话可以说是对无标题音乐表现特点的一个极好说明。无标题音乐的首要特征就在于它最充分、最自由地体现出音乐艺术的本质以及它的特长——抒情性。这种抒情性的艺术表现往往可以达到其他艺术所难以达到的极其微妙的程度，它有时是内心的某种喜悦、愁怅或忧郁，有时是某种憧憬和希望，有时是某种内心深处的微妙波动和难以言传的感受，有时却又是与某些重大社会事件相联系的情感体验。总之，无标题音乐把人的内心情感世界作为自己的表现对象，抒情性构成了无标题音乐美的基本特征。

第二，由于无标题音乐以纯粹的内心情感运动作为自己的表现对象，不像标题音乐那样受到客体形象与戏剧情节的局限和约束，这样它就有可能比较严格地遵循音乐形式美的规律，把情感表现与音乐形式完美、谐和地统一起来。比起其他形态的音乐美，无标题音乐的形式美的品味更为纯正，它的形式美的继承性和规则性更为严格。例如，在维也纳古典乐派时期确立的协奏曲形式，它的急、缓、急的三乐章的形式，第一乐章所采用的奏鸣曲式，在结构细部，如主题、调性等的变化规则，都作为形式美的规范，为后来的无标题的协奏曲创作所继承与遵循。当然，这种形式美的继承性与规范性只是相对的，是就其大的轮廓来说的，如果把无标题音乐的形式美的规则加以绝对化，不允许有任何变化，那么音乐的发展就会停滞，并且会造成形式与内容的脱节。柴科夫

① 萨姆·摩根斯坦编：《作曲家论音乐》，人民音乐出版社1986年版第143页。

② 柴科夫斯基致梅克夫人的信。引自钱仁康编著：《柴科夫斯基主要作品选释》第2页。

斯基在谈到他的无标题交响曲的创作形式时曾说："您问我是否遵循既定的形式？可以说是，也可以说否。有这样一类作品，比如像交响乐，需要保持一定的形式。在这方面，就总的来说，我支持传统规定的形式，但只是就总的来说，即作品章节的次序而言。在细节上则可以随意变化，如果既定乐思的发展需要这样做的话。比如，在第四交响曲里，第一乐章就是大有变化的。第二主题原该用近关系调，小调调式。在第一乐章中，当主部反复时，第二主题完全没有出现，等等。第一乐章的结尾也是在许多方面不同于传统形式的。"① 从这个实例中我们可以看出，无标题音乐在总体上是继承与遵循传统的形式美的规则的，然而根据乐思发展的需要，在细部上还是有各种变化的，而这正是为了与它所表现的情感内容相适应。

第三，无标题音乐与标题音乐的区别主要在于是否借助于文字标题，以及是否具有明确的标题性构思，而不在于是否具有音乐内容的表现。如果从有无音乐内容的表现来说，二者并没有根本的区别，决不能把无标题等同于无内容。正如我们前面所说，无标题音乐的形式美与情感美的谐调统一构成它作为一种美的形态的根本特征。因此，一些音乐家反对某些人把无标题音乐当做纯粹声音游戏的美学见解是值得我们重视的。

至于说，是否存在不表现任何内容的所谓纯音乐的问题，以汉斯立克为代表的自律论音乐美学是这样主张的。在现代音乐美学思想中也可以看到这种主张的影响。斯特拉文斯基就曾经说过："音乐是没有能力表现任何事物的，无论它是一种情绪、一种精神状态或是一种自然界的现象……等等。这是由它的本质所使然

① 萨姆·摩根斯坦编：《作曲家论音乐》，人民音乐出版社1986年版第148—149页。

的。情况几乎永远都是如此：如果音乐看起来好像表现某种事物的话，那只是幻觉，而不是真实。"①应该承认，在音乐史上确有一部分音乐是以纯音乐的思维方式进行创作的，它们没有明确的表现意图，而只以声音自身游戏式的对比变化为宗旨。然而我们必须看到：第一，这类作品为数很少，在浩如烟海的音乐作品中所占比重是微乎其微的，像汉斯立克、斯特拉文斯基那样把它们夸大为一切音乐的美学原则，显然是与音乐创作的实际相距甚远的。第二，这一小部分作品，从创作主旨来说，或以某种创作可表演的技巧练习为目的，或以声音的游戏组合为乐趣，因此从严格的意义上说，甚至不能把它们称之为艺术作品。这样，我们就可以把无标题音乐，即所谓纯音乐的美作一简要概括，那就是：无标题音乐的美，是在表现形态上不借助于文字标题，而只以音乐自身的手段进行艺术表现的一种音乐美的形态。它的基本特征在于音乐形式美与情感美的谐和与统一，其中情感美的表现大多不借助于客体，从而呈现出更为内在的主体性，而它的形式美则更严格地遵循着传统的形式规范，从而体现出更为严整与纯净的音乐美。

二、音乐美的范畴

前面对音乐美的形态所做的分析，主要是就音乐美的外部形态，它在不同的音乐形式与体裁中的表现来说的，现在讲的美的范畴更多的是就音乐美的内在性格，它与音乐的情感性质的关系来说的。由于音乐的主要特征在于通过声音来抒发人的内心感受、特别是情感态度，因此音乐美的范畴是和人的精神品格与情感性质的表现密切相关的。同时我们还认为，音乐美的范畴不是

① 引自D·柯克，《音乐语言》，人民音乐出版社1981年版第18—19页。

孤立的，它是和一般美学的范畴密切相关的，音乐作为人类社会生活的艺术表现形式之一，它的美和一般美学的范畴息息相通。因此，我们对音乐美的范畴的论述，实际可以说就是研究一般美学的范畴在音乐中是怎样表现的。一般美学把优美、崇高、悲剧、喜剧作为它的基本范畴，我们认为这一在历史上形成的具有涵盖力的美的范畴，对于音乐美来说也是基本适宜的，因为我们对音乐美的范畴的论述也主要是以这几个范畴为基础，不过结合音乐美的特征对它做了一些调整，把音乐美分为优美、壮美、崇高、喜剧、欢乐、悲剧等六个基本范畴。

1.优　美

优美在音乐美诸范畴中最具有普遍性的性格。人们从社会生活中，从大自然中感受到种种美好的事物，获得种种愉悦的心理体验，生出种种诗情画意的遐想，这些在音乐中就表现为优美。它与崇高、欢乐等美的范畴密切相关，然而却又与之不同。优美具有更加温柔、平和、纯净与细腻的特点。舒展流畅的旋律，平稳有序的节奏，适中的速度与力度，以及均衡的结构形式等，构成优美的基本表现特征。诗意的美是优美的音乐所追求的至高境界。舒曼在把一般的时尚音乐和他所追求的美的音乐做对比时曾这样说过："那一种不妨说是一朵花，这一种却是思想上丰富得多的诗——那一种是粗糙的自然的萌动，这一种却是诗人意识的劳作。"① 柏辽兹在论及音乐的艺术表现时也特别提出"诗意的美"是音乐所特别要追寻的境界。

贺绿汀的钢琴小品《牧童短笛》，可以说是一首杰出的优美之作。由五声音阶构成的悠扬旋律，配之以清新柔美的复调，犹如

① 致克拉拉(1838年4月13日，莱比锡)，《舒曼书简》，引自《音乐译文》1960年第3辑第13—14页。

一幅淡淡的乡间水墨画，又如一首田园小诗。快速活泼的中间段与首尾形成鲜明对照，接近于欢乐美的性格，然而总的仍未脱出优美的范畴。作曲家瞿希贤根据内蒙民歌《牧歌》改编的合唱则是一首具有优美品味的声乐曲。舒展、悠长的歌调，配以连绵起伏的复调式的合唱，加之无伴奏的纯净的人声效果，充满了诗情与画意，尽情地抒发了人们对蒙古大草原壮丽景色由衷的赞美之情。在中国音乐作品中我们还可以举出《南泥湾》、《草原上升起不落的太阳》、《吐鲁番的葡萄熟了》等歌曲以及民族管弦乐曲《春江花月夜》、二胡曲《良宵》、筝曲《渔舟唱晚》、江南丝竹《中花六板》等，在外国音乐作品中，著名的如贝多芬的"月光"钢琴奏鸣曲，门德尔松的《无言歌》、肖邦的《夜曲》，以及许多大型器乐作品中的抒情乐章、大量的抒情歌曲，此外还有一部分优秀的轻音乐曲，如《花好月圆》、《彩云追月》等，都属优美的范畴。

优美与音乐的抒情性密切相关，这种抒情性介于欢乐与悲剧性之间具有广阔的容量，同时它的表现形态也是多种多样的。然而在大量的抒情音乐中，真正具有优美品味的音乐只是一部分。只有那些具有真挚动人的情感表现，并且具有精美的艺术性的音乐，才可列入优美的范畴。

2.壮　美

与优美相对应的音乐美是壮美，或称雄壮美。虽然在一般美学中并未把壮美作为一个独立的范畴，然而从音乐的视点来看，壮美却是不可忽视、甚为普遍的一个范畴。中国传统美学中所讲的阴柔美与阳刚美与我们这里所讲的优美与壮美有类似之处。如前所述，优美以温柔、平和、纯净、细腻为特征，而壮美则以刚劲、果敢、勇武、粗犷为特征。人类有始以来，就在为追求自身、群体与社会的解放与发展不断地进行斗争，并在斗争中磨炼自己

坚强的意志和勇敢的精神。在诸种艺术中，音乐拥有特别有力的手段：昂扬激越的音调、铿锵有力的节奏、整齐有序的形式，来表现人的这种意志和精神。

军歌与进行曲可以说是壮美的典型表现。驰名中外的《马赛曲》、《国际歌》和《义勇军进行曲》，虽然都具有崇高的理想和抒情的意味，然而从它们所表现的情感性质与音乐特征来看，最基本的美学范畴却是壮美。现实的壮美往往是在群众性的集体行动中表现出来的，反映到音乐中也更多地表现在群众性的集体歌唱和各种形式的乐队合奏中。当然，音乐的壮美也并不仅仅表现在群体性的歌唱与演奏中，决定性的因素还在于音乐本身所具有的美的品味。例如，由民族英雄岳飞填词的古曲《满江红》，虽是个人的抒怀并多以独唱形式表演，但是这首歌曲壮怀激烈的豪迈气概，以及与之相配合的由大跳音程和舒展的节奏所构成的动人旋律，却充分表现出壮美的品味。还有许多壮美的音乐节奏活泼、旋律跳荡、速度偏快，带有明朗、乐观的情调。如美国的《星条旗永远飘扬》，中国的《骑兵进行曲》等。

3.崇　高

崇高是音乐美的另一个重要范畴。它与优美、壮美虽有相通之处，但它比优美更壮丽，比壮美更伟岸，并且更深刻，更富于理想性。人类最初的崇高体验来自与大自然的斗争，那时人们把异己的力量作为崇高的象征。后来的宗教，则把上帝与神作为偶象，这时的崇高往往带有超凡、神秘的气氛。随着社会的进步，人们在追求自身解放的斗争中产生的崇高，则具有更为亲切由衷的性质。崇高具有巨大的感召力，促使人们感奋觉醒，向往纯真，高临于平庸与卑鄙渺小之上。

音乐是最适于表现崇高美的艺术形态之一。歌德曾说："音乐

占有理性接近不了的崇高的一面。音乐能支配所有的东西，放射出不可言喻的感化来。”① 音乐所具有的影响人的精神世界的巨大力量，在崇高美中得到充分的体现。音乐的崇高美总是和赞美、歌颂、崇拜、敬仰、爱慕等精神内涵密切相关，并且和祖国、英雄、正义、理想、信仰等不平凡的对象相联系。

音乐表现崇高的方式是多种多样的。最常见的是规模宏大、气势雄伟、格调高昂的颂歌。贝多芬第九交响曲中的《欢乐颂》是一部充分体现崇高美的典型之作。在这部作品中，贝多芬这位音乐巨匠运用了他当时所能调动的一切手段：规模宏大的交响乐队、极富表现力的合唱，还有重唱与独唱，热情地歌颂了他终生不渝的共和理想。冼星海的《黄河大合唱》、刘炽的《祖国颂》等作品，也都以磅礴宏伟的气势、汹涌澎湃的激情、高昂激越的格调，出色地表现出音乐的崇高美。

崇高的另一种表现方式是虔敬、轻柔、真诚的赞美歌颂与倾诉衷肠。舒柏特的歌曲《圣母颂》就是一例。在钢琴轻柔的分解和弦伴奏下，一位纯情少女用甜美的歌喉唱出她对圣母的祈求，满怀虔敬与憧憬的崇高美支配着一切，发自肺腑的歌声感人至深。正如舒柏特在给友人的信中所述：“我为瓦·斯科特的《湖上女》新写的歌曲给人们留下了极为美好的印象。每个人都对我赞美圣母玛丽亚的虔诚而感到惊讶，我的虔诚似乎打动了每个人的心，使他们也变得虔诚了。”② 在抗日战争的艰苦岁月中，延安成为中国人民心中的灯塔。郑律成的《延安颂》以优美动人的旋律，表现出对延安的由衷赞美与歌颂，优美与崇高的结合使这首歌曲成为向

① 引自何乾三选编：《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社1983年版第109页。

② 萨姆·摩根斯坦：《作曲家论音乐》，人民音乐出版社1986年版第46页。

往光明与进步的精神象征。

中国传统器乐音乐中也不乏具有崇高品味的杰作。琴曲《广陵散》这部以聂政刺韩王的故事为题材的音乐名篇，以其磅礴的气势与宏大的结构，深沉而隽永地揭示了古代勇士慷慨赴义的崇高气节。琴曲《梅花三弄》则以其清新活泼、抒情明快的格调，歌颂梅花在凛冽寒风中挺拔屹立的高洁形象，隐喻志士仁人的高风亮节，在清淡高雅中显现出崇高美的品味。

宗教音乐与崇高美的关系则呈现着比较复杂的情况。有些宗教音乐，以僵化刻板的形式，配合繁琐的宗教仪式，显示不出任何崇高美的意味。然而，有些以宗教为题材的音乐作品，例如巴赫《b小调弥撒曲》、亨德尔《弥撒亚》、海顿《创世纪》、莫差特《安魂曲》、贝多芬《庄严弥撒》、柏辽兹、威尔第的《安魂曲》等，却是具有崇高美的品味的杰作。这些作品以庄严的格调、雄浑的气势和澎湃的热情，表现出人类对和平与幸福的祈求，对苦难和忧患的同情，对自由和光明的渴望，渗透着崇高的人道主义精神，其意义远远超出了一般的宗教内容，并使它们在崇高美的范畴中占有重要的位置。

4.喜剧美

一般美学中的喜剧范畴，主要指讽刺、幽默和滑稽，它是在对美的肯定的基础上，对旧事物所做的清算，是对丑恶与虚伪的否定。喜剧引起的审美效果是笑。

在综合性的音乐体裁，特别是在喜歌剧和讽刺歌曲中有与一般美学范畴中的喜剧美相类似的特点。莫差特的歌剧《费加罗的婚礼》中对贵族的鞭笞，新歌剧《小二黑结婚》中对二孔明、三仙姑的嘲讽，穆索尔斯基的讽刺歌曲《跳蚤之歌》对皇帝与权贵的讥刺，都充分显示出音乐的喜剧美的力量。这些作品的喜剧性效果，

并不仅仅是由于剧情与歌词，音乐本身的诙谑与夸张的手法也起到非常重要的作用。杰出的音乐创造可以把貌似强大、实则渺小，表面道貌岸然，内里荒淫无耻的反动势力的虚假本质加以揭露，正如鲁迅所说："喜剧将那无价值的撕破给人看。"

纯音乐中的喜剧美，由于音乐自身手段的限制，主要表现为幽默与诙谑。例如幽默曲(Humoresque)与诙谑曲(Scherzo)，某些大型作品也往往把这类乐曲作为其中的一个组成部分，例如柴科夫斯基第四交响曲与德沃扎克第九交响曲的诙谑曲乐章。中国乐曲也不乏幽默与诙谑的表现。如吹打乐《小放驴》、唢呐曲《山村来了售货员》、钢琴曲《快乐的节日》中的"捉迷藏"等。纯音乐中的幽默与一般喜剧美的不同之处在于，它基本属于正面肯定的范畴，人们从中获得的更多是轻松愉快、活泼诙谐的感受，它与优美、欢乐美虽有相通之处，但喜剧性的幽默效果及相应的表现手法却是它所独具的。一般说来，音乐中的幽默美，通常采用超常、夸张和变形的表现手法，引起人们意想不到的惊愕来达到喜剧性的效果。例如，故意破坏音乐发展的逻辑习惯，不切时宜的快速或慢速，力度的突然转换，纠缠不休的反复，两极音域的使用，大跳音程，拨弦奏法，管弦乐色彩的奇妙使用等等。音乐的幽默与优美相比较，更活泼、更富于动力性，与欢乐美相比较，更具有诙谐与滑稽的特性。

动物拟人化的音乐刻画，是音乐幽默美的重要表现形式之一。在许多童话式的戏剧音乐、舞蹈音乐与器乐音乐中，根据作者表现的意欲，赋予动物以拟人化的性格，表现出一种特别的喜剧性效果。普罗科菲耶夫的童话音乐剧《彼得和狼》，出色运用了不同乐器音色的表现性能，以富于形象性的音调节奏，把拟人化的动物形象描绘得生动逼真、维妙维肖。列宁曾说："幽默是一种优美

的、健康的品质。"音乐中的幽默和喜剧美，是人类热爱生活的乐观主义精神的生动表现，然而这种表现又是一种诙谐的非正格的表现，从而使它成为音乐美之中一个独具特色的范畴。

5.欢乐美

我们之所以把欢乐美单独列为音乐美的一个范畴是考虑到，把它纳入喜剧美的范畴似乎有些牵强，因为它并不具有一般喜剧美所有的幽默与滑稽的特点，然而欢乐美却是任何时代、任何民族音乐中最重要的美学范畴之一。欢乐是人类最基本的情感形态之一，它不同于诙谐与幽默，它是人类乐观主义精神的正格表现。高尔基曾说过，人民生来就是乐观的。人们在获得胜利时所感到的欢乐，在审视自己的创造成果时所感到的喜悦，这一切构成了欢乐美的现实源泉。中国传统乐论所说"乐者乐也"(《乐记》)一语道破了音乐的本质，并表明了欢乐美在音乐中的突出地位。

音乐的欢乐美，往往通过欢快流畅的旋律，活泼跳荡的节奏，明亮的大调性、轻盈的和声以及较快的速度等手法来加以表现。音乐的欢乐美大体上可以划分为喜悦与欢乐两个层次。喜悦比较接近于优美，具有抒情的格调，然而它是在喜悦中见优美。以中国现代歌曲而论，冼星海的《二月里来》可以说是一首具有喜悦美的品味的作品。它以明朗乐观、富于民族风味的旋律，歌颂了抗日边区明媚的春光和劳动者的喜悦之情。欢乐虽与喜悦属于同一范畴，然而它的旋律更富于跳动性，节奏也更为活跃。施光南的《祝酒歌》可以说是表现欢乐美的一首杰作。它的高回低转的旋律进行和带有舞蹈性的节奏，把人民群众在打倒四人帮、痛饮胜利酒时难以抑制的欢乐欣喜之情表现得畅快淋漓。不仅各种声乐体裁能够具体地表现人们的欢乐喜悦之情，而且各种器乐音乐也以其丰富多采的艺术手法，充分而尽兴地表现出欢乐美。中国传

统音乐，特别是各种形式的民间器乐中，欢乐美得到率真、坦诚和多样化的表现。如江南丝竹《欢乐歌》、唢呐曲《百鸟朝凤》、广东音乐《赛龙夺锦》等。中国现代作曲家创作的唢呐协奏曲《欢庆胜利》、《春节序曲》等也都洋溢着欢乐美。在世界各国的民族民间音乐中，欢乐美的表现也都占有重要地位。罗马尼亚民间乐曲《云雀》就是一首广为人知的表现欢乐美的杰作。伟大作曲家的作品中也有许多表现欢乐美的篇章。贝多芬第五交响曲（“命运”）终曲，以辉煌、宏大的气势，展现出无比壮阔的欢乐美。柴科夫斯基在他以忧郁和痛苦为情感基调的交响曲中，也曾以极大的热忱讴歌了欢乐，著名的第四交响曲和第五交响曲都以描绘民间节日的欢乐场面作终曲绝不是偶然的。表现欢乐美的音乐，还往往与舞蹈相结合，使舞曲成为表现欢乐美的重要体裁。正如中国古典乐论所说：“言之不足故长言之，长言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。”① 中国的秧歌舞曲、花灯舞曲，西方的波尔卡，斯拉夫舞曲等都以表现欢乐美为其基本的美学特征。这些舞曲本来都是为了配合舞蹈的，后来有许多变成为独立的器乐音乐，并且成为以表现欢乐美为特征的音乐体裁。总之，音乐主要是为了表现人们的欢乐与喜悦之情而存在的，欢乐美在音乐美的范畴中理应占有重要的位置。

6.悲剧美

关于悲剧，恩格斯曾说：“历史的必然要求与这种要求在该时代实际上不可能实现的矛盾。”这可以说是一切悲剧的社会根源。人类在创造历史，开辟未来的斗争中，经历了无数的艰难困苦与奋斗牺牲，先进人物为探索真理而经受磨难，仁人志士为正义事

---

① 吉联抗译注，《乐记》，人民音乐出版社1980年版第54页。

业而献身捐躯，人民大众饱受压迫和痛苦，这一切都是悲剧美取之不尽的生活源泉。悲剧美是在悲剧性的艺术表现中对美的肯定，并且往往与崇高与壮美相联系，使人产生深沉而巨大的同情共感和心灵震颤，以其特殊的艺术感召力，给人以激励和启示，并引发出人们的美感。

悲剧美在音乐中的体现是多种多样的。与文学、戏剧、舞蹈相配合的综合性的音乐体裁，如歌剧、戏曲、舞剧、歌曲等，曾产生过许多动人心魄的悲剧作品。歌剧《奥赛罗》、舞剧《罗密欧与朱丽叶》、戏曲《窦娥冤》等都是表现悲剧美的杰作。这些作品中主人公的悲剧命运，在音乐中获得了非常深刻、真挚和动人的表现。中国歌曲《松花江上》、《周总理，你在哪里？》、俄国歌曲《光荣的牺牲》、舒柏特的歌曲《死神与少女》等也都是感人至深的表现悲剧美的音乐作品。

音乐不同于文学与戏剧，它在表现悲剧性冲突的具体情节方面受到很大的局限，然而它却能以特别强大的力量表现悲剧所引起的心理感受，再现最深沉、最激越、最动人的悲剧性的情感。如果说器乐音乐在表现某些范畴的美，如喜剧性的讽刺等还有某些局限的话，那么表现悲剧美，正如表现优美与欢乐美一样，却是它的特长。它既可以在标题音乐中把悲剧性的表现与特定的人物与事件联系起来，也可以通过特定的音乐体裁如悲歌、葬礼进行曲等做概括性的情感表现，也可以只是通过音乐自身的旋律、节奏、速度、力度、色彩的变化来表现难以名状的悲剧性的美。贝多芬的英雄交响曲第三乐章葬礼进行曲，第七交响曲第二乐章，《艾格蒙特序曲》、钢琴奏鸣曲“悲怆”等都以出色的音乐创造，表现出英雄人物自我牺牲的崇高精神及其在人们心中唤起的悲痛和悼念的情感。贝多芬音乐中的悲剧美，含有强烈的英雄主义精

神和深沉刚毅的力量，他的悲剧美是和崇高与壮美深刻地结合在一起的。柴科夫斯基的音乐最富于悲剧美，他的悲怆交响曲把音乐的悲剧发挥到无与伦比的高度。柴科夫斯基以他独具的感人肺腑的音乐旋律，富于表现力的配器色彩的变换，极其深刻、细腻地表现了人们在悲剧性命运的笼罩下所感到的忧郁和痛苦，充满了对不幸人们的同情和热爱，它不仅是个人的，而且是时代悲剧的音乐表现。柴科夫斯基的其他一些作品，如交响诗《罗密欧与朱丽叶》、《弗兰切斯卡·达·利米尼》等也都是音乐悲剧美的杰作。

中国器乐作品中也有许多表现悲剧美的优秀作品。根据民间乐曲改编的管子与二胡曲《江河水》，如泣如诉，吟诵式的旋律起伏，连绵不断、层层推进的乐曲结构，把中国妇女昔日的不幸遭遇和悲苦之情表现得淋漓尽致、感人至深。刘天华的二胡曲《病中吟》、《悲歌》，也属此类抒发悲哀、愁苦之情的作品。此外，还有些音乐的悲剧美与壮美相结合，带有悲壮的色彩。琵琶曲《霸王卸甲》表现项羽兵败乌江，惜别虞姬的悲剧，凄凉悲切而又慷慨激昂，显示出一种悲壮之美。现代交响诗《嘎达梅林》是一首讴歌蒙族人民英雄的音乐史诗，取自同名的民歌主题及其壮阔的发展，强烈地展现出具有英雄色彩的悲壮美。

音乐的悲剧美的表现，旋律与音色具有最为重要的作用。从上面所例举的一些作品中不难看出，这些作品的旋律感如泣如诉、婉转低回，或暗淡深沉、浑厚浓郁，或刚烈悲愤、警号长鸣，这些都对于渲染悲剧美的氛围，增强悲剧美感人的力量发挥着突出的作用。当然，沉缓、滞重的节奏，爆发式的力度变换等也在悲剧美的音乐表现中有着不可忽视的作用。

音乐的悲剧美是整个艺术悲剧美的重要的、极有光彩的组成部分，它把现实生活中的悲剧从情感体验的角度加以集中、浓缩，

以音乐所特有的表情力量，使人们在或痛苦悲哀、或慷慨悲壮的感受中，获得音乐美的体验。

在对音乐美的范畴做了上面的分别论述之后，这里还要补充说明几点：

第一，上述的音乐美的范畴的划分，主要是以音乐美的内在性质为基本依据的。由于音乐最擅长于表现人对客观事物的心理体验与情感态度，因此音乐美的范畴的界定特别与各种程度不同、内涵各异的情感性质密切相关。如《十面埋伏》的壮美脱离不开两军争斗的激越情感与胜利之师的壮志豪情的表现，同样，《江河水》的悲剧美也离不开如泣如诉、悲切痛楚的情感表现。当然，也并不能因此就把音乐美的范畴与音乐所表现的情感性质混为一谈，因为二者虽有密切联系但并不是一回事。情感是音乐表现的内涵，而音乐美的范畴则是在音乐形式与表现内涵完美结合的基础上，在更高层次上呈现的音乐美的不同品味。同时还必须注意到的是，音乐美的范畴只是一种大致的划分，在每一范畴的两极的表现之间具有无限多的层次。例如欢乐美就有从喜悦到欢乐的多种层次的表现；悲剧美既有淡淡的哀愁，也有极度的悲痛，既有具有深刻社会内涵的史诗性的悲剧，也有比较单纯的悲哀情绪的抒发。总之，音乐美的范畴在基本性质一致的同时，又有程度与层次的不同。

第二，音乐美的不同范畴之间并不是截然分开、彼此隔绝，而是彼此关联、相互渗透的。同一部音乐作品，特别是歌剧、交响曲、协奏曲等大型音乐作品往往是由多种美的范畴的相互交织或逻辑发展而成。例如，柴科夫斯基的小提琴协奏曲就内涵有多种美的范畴。如果说结构庞大的第一乐章是以意气昂扬、热情澎湃的壮美为其基本特征的话，那么第二乐章抒情小曲则把优美作

为基调，而表现俄罗斯人民节日欢庆的第三乐章则以欢乐美为其特色，并且带有喜剧美的幽默色彩，这正如柴科夫斯基自己在谈到这一乐章时所说："走向人民吧。看他们怎样善于寻求乐趣，使自己投入愉快的心情中。这是一幅人民节日欢乐的图画。"① 中国现代小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》就其美的范畴来说是循着戏剧情节发展的线索，由开始表现梁祝爱情的优美与欢乐美，转换为哭诉、投坟的悲剧美，最后发展为化蝶的富于理想的崇高美。许多小型音乐作品虽然大都在一种美的范畴之中，然而也有部分作品会有不同范畴的综合美的意味。例如舒柏特的歌曲《圣母颂》主要表现为崇高美，然而它还具有优美与悲剧美的意味。二胡曲《二泉映月》百感交集，表现一位饱经沧桑的民间艺人在人世间的种种体验，或许可以说它基本上属于优美的范畴，然而其中包含有浓重的悲剧美的成份也是不容忽视的。

第三，音乐美的范畴都是通过特定的，具体的音乐形态表现出来的，由于音乐自身在不断发展，人们的音乐审美观念也在不断变化，因此，在特定时代产生的音乐美并不一定都能实现它的审美效应，并且有可能发生历史的变异。例如古琴曲《广陵散》的壮美与崇高，由于是在古琴这一在古代主要用于自审或三俩知己的音量微弱的乐器上演奏的，它在现代听众中是否仍能引起同样的审美效应，这在一般情况下是比较困难的。同样，欧洲古典时期的音乐是以形式与内涵的均衡与和谐为其美学特征的，而在浪漫主义时代或现代的审美效应中，对于古典音乐的情感表现的过于温和与适中或许会感到不满足，甚至也可能发生把悲剧美或欢乐美感受为优美的情况。这种差异在个人的不同审美效应中也时

① 引自钱仁康编著：《柴科夫斯基主要作品选释》，音乐出版社1957 年版第232页。

有发生。关于音乐的审美问题我们将在下一节中专门论述，这里要说的是音乐美的范畴自身的相对性，不同范畴之间的渗透性，也是引起对音乐美的范畴的不同感受与认识的一个重要原因。

第三节　音乐审美的若干问题

一、音乐审美意识

音乐审美意识是以音乐感知、情感体验与审美评价为基本环节的意识活动。正如人类的意识是以客观存在为前提一样，音乐审美意识作为人类意识的一种特殊存在形态，它也是以作为审美对象的音乐美的存在为前提的，没有音乐艺术的美，也就不会有音乐审美意识的发生。马克思在1844年写的《经济学—哲学手稿》中，对人类意识，其中包括审美意识的发生作了明确的论述。马克思说："人的感觉，感觉的人类性——都只是由于相应的对象的存在，由于存在着人化了的自然界，才产生出来的。五官感觉的形成是以往全部世界历史的产物。"① 在论及审美意识的产生时，马克思说："艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众，——任何其他产品也都是这样。因此，生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体。"② 马克思的这一论断是科学的，是以人类意识，其中包括审美意识的发生的历史事实为依据的。有的学者曾经提出："到底是艺术在先，还是美感在先？"的问题，并且对此进行了详细的论证。③ 从中可以看出，在这个问题上人们的意见是存在着尖锐的对立的。一种意见认为是美感产生于艺术之

① 马克思：《1844年经济学一哲学手稿》，人民出版社1979年版第79页。

② 《马克思恩格斯选集》第二卷，人民出版社1972年版第95页。

③ 牛狄：《艺术的起源》，中国社会科学出版社1982年版。

前，并且是作为推动艺术产生的一个重要原因而居先存在的。另一种意见则认为，实际上人类并不是先有了审美能力而后才有艺术，而是相反，是先有了艺术，而后才培养了审美力。持后一种观点的学者从艺术起源的考察中发现，艺术一词在古代拉丁文中就像在希腊文的Τεχνη中一样，意味着另一种非常不同的东西。它当时是意味着一种技艺或专门化的技巧形式，像木工、铁工、外科手术之类的东西。而当人类拥有这些技巧的时候，审美感觉仍处于不发达的状态。这也就是说，艺术在起源时其实是与美无关的，而人的审美意识正是由于艺术的产生才获得发展的。普列汉诺夫在论述音乐的起源时曾说："从我上面引证的一些事实可以看到，人的觉察节奏和欣赏节奏的能力，使原始社会的生产者在自己劳动的过程中乐意服从一定的拍子，并且在生产性的身体运动上伴以均匀的唱的声音和挂在身上的各种东西发出的有节奏的响声。但是，原始社会的生产者所服从的拍子又是由什么决定的呢？为什么在他的生产性的身体运动中恰好遵照着这种而非另一种的节奏呢？这决定于一定生产过程的技术操作性质，决定于一定生产的技术。在原始部落那里，每种劳动有自己的歌，歌的拍子总是十分精确地适应于这种劳动所特有的生产动作的节奏。"[①]他又说："不，敬爱的先生，我坚决地相信，如果我们不把握着下面这个思想，那末我们将一点也不懂得原始艺术的历史：劳动先于艺术，总之，人最初是从功利观点来观察事物和现象，只是后来才站到审美的观点上来看待它们。"[②]普列汉诺夫上述的话，科学地说明了劳动先于艺术、功利先于审美的道理，这和马克思关于意识的产生的论断是一致的。音乐审美意识的产生，归根结

① 《普列汉诺夫美学论文集》I，人民出版社1983年版第339—340页。

② 同上书，第395页。

底，是以音乐艺术的存在为前题的。音乐审美意识的原始发生是如此，现代人高度发展的音乐审美意识，也是以音乐艺术的高度发展为前提那更是自不待言的。历史上唯心主义哲学家们对审美意识所作的阐释，他们所提出的种种说法，无论是柏拉图的“迷狂”说，舍夫兹别里的“内在感官”说，或是康德的“先天的共同感”等，① 都不过是心造的幻影，是经不住事实的检验的。

在指出人类的音乐审美意识的产生是以音乐艺术的存在为前提之后，我们还只是说到了问题的一半，那没有说到的一半是，从主体方面来说人类的音乐审美意识究竟是怎样发生的问题。音乐的美是一种客观存在，但它对于欣赏主体来说是否能成为现实的存在，这还要取决于欣赏主体的主观因素。既使是生活在音乐艺术获得高度发展的现代社会的人，假如没有音乐审美的实践，没有对音乐艺术的长期接触与反复吟味，那么他就不可能具有音乐审美意识。这也正如马克思所说：“对于不辨音律的耳朵说来，最美的音乐也毫无意义，音乐对它说来不是对象，因为我的对象只能是我的本质力量之一的确证，从而，它只能像我的本质力量作为一种主体能力而自为地存在着那样对我说来存在着，因为对我说来任何一个对象的意义（它只是对那个与它相适应的感觉说来才有意义）都以我的感觉所能感知的程度为限。”② 音乐审美意识作为人的一种主体能力，作为人的本质力量的一种确证，人的主观因素是具有决定性的作用的，只有“人的本质力量对象化”，音乐的审美意识才会发生。“一方面为了使人之感觉变成人的感觉，而另方面为了创造与人的本质和自然本质的全部丰富性相适应的人的感觉，无论从理论方面来说还是从实践方面来说，人的本质的对

① 王朝闻主编：《美学概论》，人民出版社1981年版第67页。

② 马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，人民出版社1979年版第79页。

象化都是必要的。"① 音乐的审美意识，首先是以对象的存在为前提，只是在有了音乐艺术美的存在，才可能有音乐的审美意识，同时，又只有当审美主体作为一个社会的实践着的人，在对音乐艺术的审美观照中产生了作为人的本质力量来肯定的音乐审美感受时，音乐的美对他来说才能成为一种真实的客观存在，他才能真正具有音乐的审美意识。这就是我们对音乐审美意识的根源及其发生所持的基本观点。

当然，同时不应忽视的是，人的音乐审美意识的发展，又会反转来影响和促进音乐美的发展，如果没有审美主体，特别是音乐家的音乐审美意识的高度发展，音乐艺术本身的发展也是不可想象的。音乐艺术本身就是音乐审美意识的物化，是音乐审美创造的结晶。音乐审美意识的反作用，集中表现在音乐美的创造之中。正如我们在论述音乐美的创造时所说，由于音乐艺术的非语义性与非具象性的特性，它对现实生活的表现更多地是以主观的心理体验与情感态度的方式来进行，即更多地是客观因素消融在主观因素之中，因此，创造者主观能动性的发挥与审美意识的参与就具有更重要的作用，也正是由于音乐审美意识的积极参与，音乐美才能更好地表现现实生活的美和人的思想情感的美。与此同时，我们还要看到，音乐审美意识的作用还表现在它对现实生活美、对人的思想情感美的形成与发展所起的作用。音乐审美意识不仅能够有力地促进音乐美的创造，并且能够通过丰富人的思想情感的美来增进现实生活的美。音乐审美意识的积极作用正是在这里得到充分的体现。

---

① 马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，人民出版社1979年版第80页。

二、音乐审美体验

音乐审美体验就其本来的意义来说，是指对音乐美的品味的体验。它与一般的音乐欣赏是既有联系又有区别的。它们之间的联系在于，音乐审美体验是在对音乐的欣赏中，即对音乐的形式与内涵的感受与理解中获得的，区别则在于音乐审美体验又必须超越一般的欣赏，到达于更高层次的对音乐美的品味的体验。

音乐审美体验，首先是对审美知觉对象——音乐自身的感知与把握。像任何艺术都有它的外部形式与状貌一样，音乐也有它以声音的艺术组合为特征的外部形态与状貌，如旋律的起伏、节奏的张弛、力度的强弱、音色的变化、结构的布局等，不首先感知与把握音乐的外部形态与状貌，就无从进一步获得音乐的审美体验，这本是不言自明的道理，然而它却往往为人们所忽视。作曲家马勒在批评某些人只按乐曲解释来感受音乐时，强调指出："我们必须把耳朵和心灵带去听音乐。"波兰哲学家、音乐学家茵格尔顿在其《音乐作品及其本体问题》一书中也曾指出："当我们尚未受到这样或那样理论影响之前，我们在日常生活中与音乐作品接触时所获得的非科学形成的那些印象，应该是思考音乐作品的出发点。……这些感受，尽管是质朴的，或许还有各式各样的谬误，却是直接对音乐作品进行审美感知的结果中得来的，这种感知向我们提供，至少可能向我们提供，音乐作品的使符合作品条件的观点具有真理性的特点的明确的知识。"① 马勒和茵格尔顿所指出的问题对于音乐审美体验具有十分重要的意义。不能用自己的耳朵和心灵对音乐作品进行直接的审美感知，就像欣赏绘画而不直接观赏绘画，欣赏戏剧而不直接看戏一样，是不可能真正获得审美体验的。

---

① 罗曼·茵格尔顿：《音乐作品及其本体问题》(杨洸译稿)。

关于对音乐自身的审美倾听，我们要强调指出的是，音乐是声音的艺术，同时又是时间的艺术，是声音在时间中的艺术展现。因此，音乐的审美体验也必须是对处于时间过程中的声音的持续性的体验，并且只有在一个主题旋律或一首乐曲终了之后才能实现对音乐美的完整体验。例如，一个由八个高低、长短不同的乐音组成的旋律，无论是它自身的美，或是对它的知觉，都是在八个乐音陆续响完之后，而不是一开始就有的，当在第一个音之后响起第二个音的时候，这前两个音就处在一个连续的过程中，随着第三、第四个音增加下去，逐渐产生出不同的意味，直至第八个音出现之后，一个完整的旋律的美才显现出来。与此同理，一首乐曲的完整印象，也是随着乐句、乐段乃至乐章的逐渐呈示，直到最后乐曲的完整结构及其所表现的美的品味才得以完满体现。音乐审美体验的时间持续性不仅决定了它与其他艺术，特别是与绘画等造型艺术审美体验的不同特点，而且音乐审美体验的基本特征也主要表现在这里，亦即它首先是对声音在时间流程中的艺术组合的一种直觉感受，而人们之所以能够从对音乐的直觉感受中获得审美的体验，是由于在直觉感受的深层有着理性的积淀的缘故。我们曾多次指出，音乐的美并不等同于音乐的感性形式，音乐的美是从音乐的形式与内涵的完美结合与高度统一中升华出的美的品味，因此，音乐审美体验也并不是一般的感性体验，而是其中积淀着理性的更高层次的审美体验。音乐审美体验不仅要求审美主体能够充分感受音乐的音响形态，正确体验其中的丰富内涵，即所谓言外之意，而且还特别要求能够真正体会这形式与内涵完美结合与高度统一中所产生的美的品味，并且由此产生出一种特殊的审美喜悦，既通常所说的美感，只有这样，才可以说是真正获得了音乐审美体验。

音乐审美中的理性积淀，是以审美主体的深刻的理性认识和生活体验为基础的。这种理性认识与生活体验越丰富，越深刻，对音乐美的体验就会越充分。人类从儿童时代起就具有获得音乐审美体验的能力，就音乐演奏来说，神童的出现早已被世人所公认，然而儿童是带着他们的天真和单纯的心灵步入音乐艺术的殿堂的，他们采撷的是那些单纯、明快、形象和寓意鲜明的音乐作品，他们对音乐美的体验是以他们所能达到的理性水准和生活体验为基础的。同样,对于成年人来说,如果他们理性认识和生活体验使他只能欣赏流行音乐，那么他就体验不到严肃音乐的美；而一个对中国古代历史和文化传统一无所知的人，他也很难欣赏古琴和戏曲音乐别具韵味的美。对于音乐审美主体来说，能否获得充分的音乐审美体验，是以他是否具有对音乐的直觉感性能力以及其中所积淀的理性水准为转移的。因此，不断加强审美主体对音乐的直觉感性能力以及多方面的理论修养就具有十分重要的意义。

这里我们还要谈到音乐审美体验中的快感和美感及其相互关系，这也是人们十分关心的一个问题。无疑，在音乐审美体验中是包含有快感成分在内的。例如优美抒情的音乐可以使人感到轻松愉快，心情舒畅，生动活泼的音乐可以使人心情激荡，精神振奋。正在兴起的音乐治疗学就是利用音乐对人的生理、心理的影响，利用音乐使人产生的快感，来治疗人的精神方面的疾病。然而，音乐所引起的人的生理快感，毕竟不是音乐审美的本质表现，相反地它倒是与动物的快感有着某种共同的渊源关系。现代的科学实验已经证实音乐能够给许多动物带来快感。奶牛在音乐声中可以产更多的奶，鸡在音乐声中可以下更多的蛋。一个美国心理学家曾经做过一次有趣的实验，在动物园里演奏小提琴，在

动听的琴声的影响下，蝎子会随着音乐的节奏舞动起来，蟒蛇也会昂首静听，并且随着音乐的变化左右摇动，猴子也会点头作势，……这都说明了动物也具有某种接受音乐的能力，可以从音乐中获得快感。而人的音乐美感与动物从音乐中所获得的快感的本质区别就在于，人的音乐美感属于社会意识，它并不像动物那样仅仅是生理官能的刺激，而是经由感官到达于情感、想象、理智、意志等方面的高级心理活动，是在感性直觉中积淀着理性内涵的审美体验。

也正因为如此，有些音乐家强调指出音乐美感与生理快感的不同，反对人们把音乐只是作为生理刺激与官能满足的工具。法国作曲家圣-桑说："音乐不是生理满足的工具，音乐是人的精神的最精致的产物之一。人生其智慧的深处具有一种独特的隐秘的感觉，即美的感觉，借助于它，人能领悟艺术，而音乐就是能迫使这种感觉振动的手段之一。"① 柴科夫斯基也反对把音乐作为生理刺激的工具，他说："我尤其不喜欢你把音乐和喝醉酒相提并论。我认为这种比拟是不可能的。人之所以喝酒是为了愚弄他自己，是为了给自己一种幻觉的满足和幸福。而他去获取这种幻觉，却是所费很大的。反应也很可怕。酒，确实可以使人得到暂时的忘却——但只是暂时。音乐是不是这样呢？音乐不是幻觉，而是一种默示。音乐是胜利的，因为它把美的元素显示给我们，这是其他方法所得不到的，要经验到这一点，那不是暂时的事情，而是意味着和生命作永久性的协调。音乐是一种正气而愉快的事情。要分析音乐的喜悦的经验，那是很不容易的，但这和

① 圣-桑：《和声与旋律》，引自布隆汾编《法国十九世纪音乐美学》（杨洗译稿）。

喝醉并不一样。这不是一种生理上的东西。"① 圣-桑和柴科夫斯基的话把音乐的美感和生理快感的本质区别讲得非常清楚。因此，在论及音乐美感体验时我们一方面应该承认在音乐美感中是包含着生理快感的因素的，然而，更重要的是我们必须看到二者之间的本质区别，绝不能把音乐美感等同于生理快感，否则必然会降低人类音乐审美体验的社会的、文化的与美学的价值。

三、音乐的审美趣味

什么是趣味？简单地说就是兴趣和爱好。音乐的审美趣味，就是喜欢和爱好什么音乐的问题。喜欢什么音乐，不喜欢什么音乐，这是因人而异的，可以说每个人都有自己的兴趣和爱好。有人喜欢京戏，有人喜欢梆子；有人喜欢提琴，有人喜欢钢琴；有人喜欢肖邦的音乐，有人喜欢李斯特的音乐，这是非常自然，而且也是无可非议的事情。也正因为这样，在西方美学史上流行着一句话，叫做"趣味无争辩"。的确，在趣味的问题上是没有什么可以争辩的，大家随个人去，谁人喜欢什么、不喜欢什么，别人无需说三道四。如果从兴趣和爱好的意义上来谈论音乐审美，那么除了承认和尊重个人的审美趣味之外是别无可言的。至于说一个人为什么喜欢这个，不喜欢那个，那是非常复杂的问题，和一个人的经历、气质、性格、教育程度、文化熏陶等各个方面都有关系，这些因素综合起来，形成一个人的爱好和趣味。这种爱好和趣味的差异是不以人的意志为转移的客观规律，那种抹杀个性、强求一律的做法是不可能持久，并且终归要失败的，这已为历史的经验所证明。当然，音乐审美趣味的个人差异性，也并不排除群体性的爱好和兴趣。由于共同的生活环境和文化熏陶，使得

---

① 给梅克夫人的信(1877年12月17日)，引自《我的音乐生活》，人民音乐出版社1982年版第92页。

同一民族、地域、阶层、职业以及年龄层次的人有可能形成某种群体性的音乐审美趣味，例如人们对民族音乐和乡土音乐的普遍爱好，还有像战士喜爱军乐，儿童喜欢儿歌等，也都是如此。这种群体性的趣味往往是和个人的趣味相统一，并且通过个人趣味表现出来的。

音乐审美趣味的第一层意思，即对个人趣味的承认与尊重已如上述。然而，在我们看来，音乐审美趣味还包含着更深一层的意思，那就是它还关系到审美倾向性和审美鉴赏力的问题。这就是说，音乐审美趣味虽然是以个人的主观爱好的形式出现的，但从根源上说它却是人们音乐审美活动中的倾向性和鉴赏力的表现，它和一定社会的审美理想和艺术观有密切的联系。人们通常所说的健康高尚的音乐审美趣味和庸俗低级的音乐审美趣味的区别就是在这一层意义上说的。音乐审美趣味的高尚健康与庸俗低级的分界线在于，人们是从音乐中去欣赏与体验人的美的创造，并且把这种美作为一种精神内涵来加以品味，还是只把音乐作为一种官能满足和生理刺激的工具。这正如马克思所说："吃、喝、性行为等等，固然也是真正的人的机能。但是，如果使这些机能脱离了人的其他活动，并使它们成为最后的和唯一的终极目的，那么，在这种抽象中，它们就是动物的机能。"马克思的这段话为我们指出了人和动物的本质区别，同时也为我们鉴别音乐审美趣味的高下提供了依据。高尚的音乐审美趣味，表现为健康、纯正、明朗、自然，它体现出文明社会的人的精神力量和文化修养。而音乐审美中的低级趣味，则把精神性的审美活动降低为官能情欲的满足，把获得生理快感作为唯一的终极目的。从这个意义上讲，音乐审美趣味的高尚健康或庸俗低级，又不仅仅是个人的兴趣和爱好，它还直接影响着人的思想境界和精神文明程度。

音乐审美趣味除了上述高尚健康与庸俗低级的不同之外，还存在着另一种性质的差异，即在审美层次上的雅俗的不同。例如一般所说的严肃音乐与流行音乐的区别。虽然二者都可能是美的，在审美体验上也都是美感与快感的统一。然而由于流行音乐相对来说反映生活的内涵层次比较浅显，更多地是表现普通人的日常生活感受，在音乐表现方式上也比较通俗易懂，更多地给人以轻松、愉快的感受，这些都使它与严肃音乐形成明显的差异。严肃音乐，即艺术音乐，它在形式上一般更加精雕细琢，在内涵上往往追求丰富深刻，因而在审美上也要求有更高的文化与音乐修养，一部作品往往需要多次反复的鉴赏与吟味。这一切都决定了严肃音乐与流行音乐在音乐审美鉴赏上雅俗的不同。当然，上面是就严肃音乐与流行音乐总的状况来说的，这其中也不排除有些流行音乐有非常讲究的艺术形式和比较深刻的内涵，而有些严肃音乐却流于肤浅和一般化的情况。

音乐审美趣味还存在有广与狭的不同。有些人音乐审美趣味很广，不同风格和形式的音乐都能引起他们的美感，而有些人的音乐审美趣味却很狭窄，他们喜欢的和能鉴赏的音乐范围相当有限。显然，这也是和人们的生活环境、教育程度以及文化艺术修养密切相关。那些经年累月生活在偏远地区的人们，除了本地的民间音乐之外，接触不到任何其他音乐，他们的音乐审美趣味被限制在一个极为狭小的范围内是很自然的。然而，从另一个方面说，人类在历史长河中所创造的音乐非常丰富多采，如果有条件接触更多种类的音乐，不断扩大自己的音乐审美视野，那是非常有益的。特别是在现代条件下，由于交通和电讯的便利，人们可以通过直接的聆听，也可以通过唱片、收音机与电视机、录音机等来收听各种各样的音乐，这甚至在偏远的山野乡村也是办得到

的，因此，音乐审美趣味的不断扩展与丰富也是一种历史发展的必然趋势。音乐审美趣味的扩展不仅表现在对于不同民族、不同地域的音乐的接受方面，而且也表现在对历史传统中各种风格和样式的接受方面，也就是说，音乐审美趣味的扩展，既是横向的，又是纵向的，具有无限的可能性。向每个音乐领域的扩展，都要求有相应的文化修养和音乐知识，并且要有相应的音乐审美经验的积累，否则就不可能达到这一目的。这里还必须指出的是，从人的听觉审美规律来看，也是具有寻求新颖与向多元化发展的倾向的，不断扩大音乐审美范围是人的自然的要求。总是听同一首乐曲或同一种音乐，虽可能形成为一种习惯和爱好，然而有时也会发生逆反心理，转而寻求新的音乐。一个人在不同年龄层次上，也可能产生不同的音乐审美趣味。就一般情况而言，儿童、青年、中年和老年的音乐审美趣味是各有不同的。儿童一般更倾向于结构短小、旋律动听、节奏明快、形象鲜明的音乐，而随着年龄的增长和知识结构、情感体验越来越丰富，人们的音乐审美趣味也会向着更加丰富、深刻，并且更加具有个性的多元化方向发展。人们在不同的生活环境和不同的心态下的音乐审美趣味也会发生变化，有时可能寻求同类情调的音乐以求寄托与宣泄，有时则可能寻求不同情调的音乐以求解脱和变异。音乐审美趣味的扩展，不仅会极大地丰富审美主体的审美经验，而且还会丰富人们的精神生活，影响人的世界观和道德风貌，而这正是我们一方面承认和尊重音乐审美趣味的个人差异性，而另一方面又提倡不断提高与扩展音乐审美趣味的原因之所在。

四、音乐审美评价

在音乐审美中往往会遇到这样一个问题，那就是，对于怎样的音乐是美的，怎样的音乐是不美的，人们是怎样进行评价的？

在这种评价中是否存在着某种公认的客观标准？如果说存在，那么这种标准是什么？对于这个问题，不仅在音乐美学中，而且在一般美学中都存在有很大的分歧，这里只能联系音乐审美评价中的一些具体问题来谈谈我们的看法。

首先，我们认为在音乐审美评价中是存在有这种客观标准的。我们不赞成那种认为音乐审美评价无是非、无标准的观点，也不赞成那种各爱所爱，各美其美，把"趣味无争辩"混同于审美评价的观点，因为这既不符合音乐审美发展的事实，也无助于人类音乐审美能力的提高，相反地却可能导致是非混淆与美丑不分。这就是说，人们的音乐审美评价并不是天然合理的，也不是任何一种音乐审美评价都是无可非议的，在我们看来，音乐的审美评价是有正确与谬误的区分的，而这种区分也并不是公说公有理，婆说婆有理，仅仅凭个人的主观的好恶来判定，而是有它的客观标准的。那么，音乐审美评价中的客观标准究竟是什么呢？在我们看来，这种客观标准就是它能否真实地反映和正确地评价客观存在着的音乐美，也即音乐审美判断所认定的是否是客观存在着的真实的音乐美。我们在前面论述音乐美的创造时曾谈到，音乐美产生于主客观的高度统一之中，但当音乐美的创造一旦完成，并且以某种方式体现于实际的音乐作品中的时候，它就作为一种客观存在着的美，相对于审美主体而独立地存在着。我们这里论述的音乐审美的客观标准正是在这个意义上说的，也就是说，我们是把音乐美作为一种相对于审美主体的客观存在，来讨论音乐审美评价的客观标准的。比如，有的人感受不到或是不喜欢贝多芬交响曲的美，那么是否因此就能说贝多芬的交响曲不美呢？显然，凡是稍有常识的人都不会这样说。这是因为贝多芬的交响曲的美对于欣赏主体来说是客观存在着的，它并不会因为有的人感受不

到或不喜欢就会变得不美。显然，只有客观存在着的贝多芬交响曲的美，才是衡量审美主体对它的评价正确与否的标准和尺度。反之，有些音乐并不美，甚至很丑，尽管有的人以这些不美甚至是丑的东西为美，那么这些东西是否就因此而变得美了呢？在我们看来，这也是不可能的，相反地，它只能说明这些人所作的是一种错误的音乐审美评价。从这个意义上说，音乐审美评价的标准是有它的绝对性的，即音乐审美评价必须符合于音乐美的客观性质，这是不能有主观随意性的。然而另一方面，由于音乐美本身是在不断发展和变化的，音乐的审美评价标准的具体内容也必然要随之发展变化。例如，贝多芬的交响曲是美的，然而它却并不是唯一的音乐美，也并不构成交响音乐美的绝对标准。贝多芬交响曲的美是以他为代表的维也纳古典乐派交响曲的美，在他之后出现的浪漫乐派中，舒柏特和舒曼突出地发展了交响曲的抒情美，柏辽兹和李斯特把抒情美和造型美相结合，发展了标题性的交响曲的美，而后期浪漫乐派以及欧洲各国民族乐派则在抒情性、造型性、史诗性、情节性等诸多方面发展了交响曲的美，使之呈现出更加多姿多采的风貌。这样我们就不能把贝多芬交响曲的美作为衡量一切交响曲的美的标准。交响曲作为一种音乐体裁，固然不同时代、不同民族的交响曲都必须遵守这种体裁的共同原则，即交响性的发展原则，然而无论从交响曲的构成形式或是它的精神内涵来说，不同时代与不同民族的交响曲又都有各自的特点，呈现着不同的音乐美的品味。因此，我们对于交响曲的审美评价就不能停滞在某一个点上，把它说成是交响曲的美的唯一原则，而把凡是不符合这一原则的都说成是不美的，显然这是不符合音乐美的客观发展规律的。世界上并不存在一种绝对不变的音乐美的模式，也不存在一种可以用来衡量一切的音乐审美评价

标准。对于音乐审美评价标准自身来说，同样存在着继承与发展的问题，一种新的音乐审美评价标准总是对过去的音乐审美评价标准的继承和发展，它并不像有的美学家，例如汉斯立克所说的那样是“始终不变的客观事实”，它既决定于音乐美的发展，也与审美主体的精神发展与审美观念的变化密切相关。从这个意义上说，音乐审美的评价标准既是绝对的，又是相对的，二者的辩证统一决定了音乐审美评价标准既是客观的，同时又是历史的和具体的这一基本性质。

在音乐审美评价中，还会出现这样的情况，不同时代、不同民族、不同阶级的人对同一音乐往往会做出不同的评价，表现出音乐审美的差异性；而有的时候，不同时代、不同民族、不同阶级的人却又会对同一音乐做出相同的或类似的评价，表现出音乐审美的共同性。那么，我们怎样认识这一看来是相互矛盾，然而又是普遍存在的审美现象呢？

首先，音乐审美评价中时代的、民族的、阶级的差异是大量而普遍地存在着的。中国古代文艺理论家刘勰在《文心雕龙》中说：“文变染乎世情，兴废系乎时序。”德国哲学家黑格尔也曾说：“每种艺术作品都属于它的时代和民族。”我们只要约略地考察一下音乐发展的历史就不难发现，音乐审美评价的确是有它的时代的、民族的和阶级的差异的。即以时代差异说，在中国，古代的文人音乐以“中和”为美，追求音乐意境的清幽、淡远、空灵、雅致，显然这是和古代文人所处的时代条件以及有些文人怀才不遇隐居山林、独处田园的生活状况和审美情趣密切相关的。而现代中国由于人民革命的蓬勃发展，生活环境的急剧改变，人们的音乐审美观念也发生了巨大的变化。新的群众性的音乐形式齐唱、合唱、军乐等获得发展，人们以刚健、勇武、响亮、雄壮为美。在欧洲，

在漫长的中世纪，当宗教意识统治一切的时候，人们尊崇音乐中的那种庄严、肃穆、平稳、和谐的崇高美，以表达对上帝和彼岸世界的崇拜和虔诚。然而，当文艺复兴开始，音乐转而表现世俗生活的时候，优美、幽默、喜剧等音乐美的范畴相应地被提到更为重要的位置。

由于同一民族生活在共同的地理环境和社会生活之中，他们在生活习俗、性格气质、文化传统、审美心理等方面有许多共同的东西，在历史的进程中逐渐形成为音乐审美上的民族特征，并且带有一定的经验普遍性，与其他民族形成显著的差异。中华民族在绵延数千年的音乐传统中，形成了自己独特的音乐审美标准。中国音乐中横向旋律的丰富变化与高度发展，使得中国人在音乐审美评价中特别注重旋律的美和它的表现性能的充分发挥，这和纵向和声获得高度发展的欧洲民族的音乐审美评价是有所不同的。同样，中国标题音乐的悠久传统，也使得中国人在音乐审美评价中特别重视音乐的情感表现和寓意内涵，其中包括对情节性音乐表现的追求，这可以从传统乐曲《十面埋伏》和现代小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》的受到特别喜爱和高度评价而得到证明。中国人对歌唱艺术的审美评价，特别注重与语言的结合，讲求咬字与韵味，并且强调本嗓，即歌唱者声音本色的保持与个性的发挥，显然这与欧洲的美声唱法对歌唱艺术的审美评价也是有所不同的。同样，欧洲或世界其他民族也都有它们在特殊的历史条件和文化传统中形成的特性，从而构成了音乐审美评价的民族差异。

音乐审美评价中的阶级差异也是很明显的。中国历史上的雅、郑之争就是它的典型表现之一。统治阶级历来把反映劳动人民生活和愿望的民间音乐斥为淫声，而把维护其统治的雅乐称之

为礼乐。劳动人民却相反，他们不仅喜爱郑声，而且把它视为自己的心声。正像广西壮族传说中的歌仙刘三姐那样，他们为了争取唱歌的自由，不怕禁、不怕抓，甚至不怕杀头，把民歌作为鞭笞统治阶级的有力武器。柴科夫斯基脍炙人口的小提琴协奏曲，是一部明朗、乐观、并且具有浓郁俄罗斯民间生活气息的优秀作品，当1881年12月在维也纳正式演出时，受到听众的热烈欢迎，然而却遭到有的批评家的贬乏。例如奥地利音乐评论家汉斯立克认为这部作品是“粗陋”、“鄙俗”的，并且说它的终曲“把我们投入俄罗斯人节日喧饮的粗野而懊丧的娱乐之中。”显然，汉斯立克对这部具有人民性的作品的评价表现出一种贵族式的审美倾向。

综上所述，在音乐审美评价中，不同时代、不同民族、不同阶级表现出很大的差异性，对此必须予以正视，只有这样才能正确反映音乐审美评价的实际。当然，另一方面，也不能过分夸大音乐审美评价的差异性，以至否定音乐审美评价中的共同性。

同一音乐作品，同一种音乐美，往往还会引起不同时代、不同民族和不同阶级的共鸣，在审美评价上表现出某种共同性，这在音乐审美中也是屡见不鲜的。

马克思在论述希腊艺术和史诗时曾经说过：“困难不在于理解希腊艺术和史诗同一定社会发展形式结合在一起。困难的是，它们何以仍然能够给我们以艺术享受，而且就某方面说还是一种规范和高不可及的范本。”他并且指出：“为什么历史上的人类童年时代，在它发展得最完美的地方，不该作为永不复返的阶段而显示出永久的魅力呢？”① 这里，马克思为我们指明的正是在艺术审美评价中某种超越时代、超越阶级的局限，而具有共同性和永久性

① 《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》，人民文学出版社1986年版第92页。

的事实。

据何其芳回忆说，毛泽东在同他们的一次谈话中也曾讲到："各个阶级有各个阶级的美，各个阶级也有共同的美，'口之于味，有同嗜焉'。"① 这里，毛泽东一方面指出了各个阶级有各个阶级的美，另一方面又谈到不要因此而否认不同阶级也可能有某些一致的审美爱好，就像孟子所说人们的口味有相同的嗜好一样，从而肯定了不同阶级的人们在审美评价中的共同性。

至于说到这种审美评价中的共同性为什么会存在，有的美学家，例如康德，把它解释为人的某种"共同的感觉力"，即人所共有的心理、生理基础，造成了审美评价的相同与近似。康德的观点虽有它一定的道理，但是，我们必须看到，人的本质特性，人之所以区别于其他生物的地方主要在于它所具有的社会本质。虽然我们并不否认人的自然属性的存在，也不否认这种属性在音乐审美评价中的作用，但它们却不能游离于人的社会关系之外而存在，它们不可能是超社会的。因此，在探讨音乐审美评价的共同性的时候，正如探讨它的差异性一样，也不能抛开它的社会原因，而作纯生物属性的解释。在我们看来，音乐审美评价的共同性的根源，同样存在于社会性之中，即不同时代、不同民族和不同阶级除了它们的差异性之外，也还有它们共处于一个社会之中的相通的，共同性的一面，在它们之间存在着某种共同的生活条件，共同的社会利益，共同的生活体验，共同的兴趣爱好，这一切也必然地反映到审美评价上；从而产生出种种审美上的共同性的表现。

音乐艺术由于它的非概念性和非语义性，特别是在没有诗词

① 引自《人民文学》1977年第9期。

等非音乐因素介入的纯音乐中，它的阶级性、政治功利性表现得并不是那么直接和明显，音乐中概括性的情感和生活情趣的表现，虽然也会在某种性度上渗透着时代的、民族的和阶级的意识，然而在它们的演变、流传中，却往往也会受到其他时代、民族与阶级的欣赏，更多地表现为音乐审美评价中的共同性。古曲《阳关三叠》虽然产生在特定的时代生活中，但它的离情别意却能够为不同时代、不同阶级的人所共感，也为其他国度的人们所欣赏。同样，表现人们对自然的美感的音乐作品，如民族管弦乐曲《春江花月夜》，不但在中国为不同时代、不同阶层的人们所喜爱，而且它的优美的格调和浓郁的抒情特色也赢得外国朋友的喜爱和好评。同样，中国的音乐欣赏者对于优秀的外国音乐作品也非常之欣赏和喜爱，并做出相应的审美价评。至于说到音乐形式美，例如音色美、声音的和谐美、形式结构的均衡美等，在不同时代、不同民族、不同阶级之间的审美评价上有更多的一致或相近之处那更是自不待言的。此外，也还有由于爱好新鲜活泼的音乐这样一种共同的审美心理，而使得不同阶级的人对同一种音乐发生共同的爱好和一致的审美评价的情况。我国从奴隶社会向封建社会转化之际，为奴隶主服务的雅乐日趋衰落，在中原地区的郑、宋等国兴起新的民间音乐，当时被称为“郑声”，它不仅为当时的老百姓所喜爱，同时也为某些统治阶级的人物所喜爱。梁惠王就曾毫不掩饰地说：“寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳。”① 至于以社会功利的某种一致为基础而形成审美评价上的一致也是时有发生的。处于上升时期的资产阶级在从事推翻封建统治阶级的斗争中与广大劳动人民在社会利益上取得暂时的一致，

① 《中国古代乐论选辑》，人民音乐出版社1987年版第16页。

因此他们之间也能形成某种共同的审美评价。法国资产阶级大革命时期，著名的《马赛曲》为第三等级中的广大群众所共同喜爱，成为他们反对封建统治的战斗号角。还有，当民族矛盾尖锐，国内的阶级矛盾退居次要地位时，共同的民族利益也可能形成某种共同的音乐审美评价。我国抗日战争时期的救亡歌曲《义勇军进行曲》、《救亡进行曲》等就曾在不同阶级和阶层的人们中间广泛传唱，成为全民族的共同呼声。

音乐审美评价中的不同民族之间的共同性，即国际性或称世界性也是很突出的。人们常说"音乐无国界"、"音乐是世界的语言"，对于这种说法我们自然需要作具体的分析，一方面不能因此就说音乐是没有民族性的，相反地，我们可以肯定地说任何音乐都是在一定的民族生活土壤上产生的，都带有某种民族特色。而另一方面，由于音乐艺术的各种表现手段，例如音高、节奏、节拍、力度、音色等，在不同民族之间存在着许多共同的规律，特别是由于音乐的非语义性特点，它并不像语言那样需要经过专门的学习，而只凭直觉就能借助于同构关系获得相近的体验，感受到音乐美的品味，从这个意义上又的确可以说音乐是一种国际的语言，优秀的音乐文化并不需要翻译，就可以超越国家和民族的界限，成为全人类共同的精神财富。在今天，巴赫、莫差特、贝多芬、舒柏特、肖邦、柴科夫斯基等伟大作曲家的音乐，的确已经不仅仅属于他们的国家和民族，而是同时属于全人类。同样，具有五千年悠久传统的中国音乐，也正在跨越自己的国界，为世界越来越多的国家和民族的人们所接受和喜爱。也正是从这个意义上我们可以说，音乐既是民族的，又是国际的。人们把那些能够表现人类共同的心声，并且富于独创性的音乐，作为全人类共同的精神财富而加以珍惜和热爱。

音乐是美的艺术。具有美的品味的音乐，已经并且必将使人们的精神生活变得更加充实、更加美好，使人们的心灵变得更加高尚、更加纯净。让我们怀着真诚和喜悦，永远热爱音乐，热爱音乐的美吧！

后　　记

本书是我们在中央音乐学院从事音乐美学教学的一项成果，也可以说是最近几年来我们在音乐美学原理方面研究的一个小结。在书的章节安排上，针对历来从事该学科的研究者普遍关注的基本问题，选择了有关的八个方面。在具体的论述中，我们一方面重视和批判地接受前人的理论，另一方面也充分注意到从我们的认识角度上提出一些新的看法。本书初稿的写作分工是：绪论、第五章、第六章和第八章由张前完成；第一章、第二章、第三章、第四章和第七章由王次炤完成；其中第一章第三节、第二章第三节、第三章第四节、第四章第三节的部分和第七章的第三节根据张前讲稿写成。复稿的分工是：张前负责绪论、第五、六、八章，王次炤负责第一、二、三、四、七章；最后由张前定稿。

由于音乐美学的研究在我国开展得比较晚，我们对这门学科的研究也正处在探索阶段，所以本书无论在选题和观点上都必然存在一些值得商榷的地方，欢迎同行与读者批评指正。

作　者

1990年10月于北京